This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 112 645

GERMAN LIBRARY.

OF THE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received Oct. 1885.

Accessions No. 28157 Shelf No. 912 G129 v.2

Geſchichte

der

Engliſchen Literatur

Geſchichte

der

Engliſchen Literatur

mit beſonderer Berückſichtigung

der

politiſchen und Sitten-Geſchichte Englands

von

Stephan Gätſchenberger

II

Geſchichte des Engliſchen Dramas

Wien

H. Markgraf & Comp.

1862

Druck von F. B. Geitler, vormals Auer in Wien.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON BAYERN

MAXIMILIAN II.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Vorrede.

Beim Eintritt in das Zeitalter der Eliſabeth verläßt uns der einzige Führer, dem wir bisher zuweilen gefolgt ſind: Thomas Warton, und wir ſind gezwungen, ohne fernere Leitung uns ſelbſt den Weg zu bahnen, durch den blüthevollen, aber auch unkrautreichen Urwald engliſcher Dichtung, der ſich jetzt unſeren erſtaunten Blicken öffnet. Hoffen wir, daß die geneigten Leſer uns auch jetzt gerne begleiten!

Ueber den erſten Band dieſer Literaturgeſchichte hat ſich die Kritik ſehr günſtig ausgeſprochen. Die Wiener katholiſche Literatur-Zeitung (Nr. 37), Gersdorf's Repertorium (Nr. 18), die Herren Levin Schücking im Familienbuch des Trieſter Lloyd und Dr. Trautmann im Abendblatt der Neuen Münchner Zeitung, die revue contemporaine in Paris (tom. 15, pag. 746) und viele andere geachtete Blätter des In- und Auslandes, in England am lauteſten die „Norwich und Norfolk news“, haben dem Buche ihre volle Anerkennung gezollt. Auch von vielen Privatperſonen wurde dem Autor ſehr ſchmeichelhaftes Lob geſpendet. So ſchreibt u. A. Herr Staatsrath v. Hermann in München, ein Kenner der engliſchen Literatur: „Ihre Literaturgeſchichte hat mir eine große Freude und einen ſo reinen als

edlen Genuß bereitet, wie ihn wenige hiſtoriſche Schriften über Literatur gewähren. Es iſt Ihnen gelungen, in gedrängter Kürze, und doch mit friſcheſter Anſchaulichkeit den wunderbaren Reichthum der engliſchen poetiſchen Literatur zu zeigen und Sie ſchreiben einen Styl, der durch Klarheit und Einfachheit auf das Vortheilhafteſte abſticht von der „Geiſtreichigkeit“ (verzeihen Sie mir dieſes Wort), die ſich jetzt ſo gern als Geiſt geltend macht. Auch in England graſſirt jetzt eine geſpreizte Sprache, die neuerlich das „Cornhill Magazin“ lächerlich macht. Schriften, wie die Ihrigen, tröſten Einen, indem ſie zeigen, daß das Uebel bei uns nur erſt ſporadiſch vorkommt.“

Solche Anerkennung erfreut den Verfaſſer um ſo mehr, als ſie eine ganz freiwillige, unerbetene iſt, die von einer unabhängigen Kritik, einem bisher wenig gekannten Manne geſpendet wurde, der keinerlei literariſchen Koterie angehört. Die Kritik ehrt ſich ſelbſt, wenn ſie einen Unterſchied zu machen weiß zwiſchen bloßen Compilationen und der Ueberwältigung eines maſſenhaften Materials zu dem Zwecke, ſelbſt darüber denken zu können, wenn ſie den Schriftſteller, der neue Wege geht, höher ſtellt, als den, welcher längſt betretene und geebnete Pfade wandelt. Dieſe Anerkennung endlich, der einzige Lohn für viele dem Werke gebrachten Opfer, ermuthigt mich auszuharren bei dieſem ſchwierigen Unternehmen, welches, da das Publikum für fremde Literaturgeſchichten ein verhältnißmäßig kleines iſt, (zumal in einer politiſch unſicheren Zeit) vorausſichtlich weder dem Verleger, noch dem Verfaſſer Gewinn verſpricht. Ehre deshalb auch meinen Verlegern, die trotzdem keine Koſten ſcheuten, das Werk ſchön auszuſtatten!

Die ſchmeichelhafteſte Anerkennung jedoch, deren das Buch gewürdigt wurde, war von Seite Sr. Majeſtät des Königs Max von Bayern, des wirklichen Mäcens aller Wiſſenſchaften, der aus der Kabinetskaſſe dem Autor einen Geldbeitrag zur

Fortsetzung dieses Werkes anwies, was um so erfreulicher war, als der Verfasser bis jetzt alle Ankäufe aus eigenen Mitteln bestreiten mußte.

Schon das allernöthigste Material verursachte einen bedeutenden Kostenaufwand und wer nicht reich mit Glücksgütern gesegnet ist, muß sich den Ankauf manches nicht gerade unbedingt nöthigen Werkes versagen. Glücklich, wem wenigstens öffentliche Bibliotheken zu Gebote steh'n! Auch diese blieben leider dem Verfasser dieser Literaturgeschichte verschlossen! *)

Die Universitätsbibliothek in Würzburg ist, nachdem sich unter dem früheren Bibliothekar mancherlei Unregelmäßigkeiten ergeben, jetzt der Benützung der Literaten so gut wie unzugänglich.

Hätte ich nicht zur Zeit meines Aufenthalts in England, als ich unter glücklichen äußeren Verhältnissen lebte, eine Bibliothek der nöthigen englischen Werke mir angeschafft, so wäre mir die Fortsetzung unmöglich gewesen. So kann ich aber versichern und jeder Unparteiische wird es wohl merken, daß ich die Dichter, welche ich bespreche, auch alle gelesen habe. Neuere Werke aber über diese älteren Autoren habe ich allerdings blutwenig studirt. Ich schäme mich dieses offenen Bekenntnisses nicht, selbst nicht auf die Gefahr hin, daß mir ein Kritiker das Unzureichende meines Materials vorwirft. Vielleicht ist dieß sogar ein Vortheil für das Buch, da die Urtheile dadurch selbstständiger geworden. Gar manchem deutschen Literaten, der nur auf eigene Kraft und auf eigene Mittel angewiesen ist, wird's nicht besser ergehen, aber die wenigsten werden ausharren: genöthigt, sich die Mittel, deren sie zur Fortsetzung ihrer Werke

*) Für den letzten Band werde ich hierin glücklicher sein, da mir Hr. General Dr. v. Spruner, der eben so wegen seiner Leistungen in der Wissenschaft, als wegen seines biedern Charakters, alle Hochachtung verdient, den Gebrauch der Münchener Staatsbibliothek ermöglichen will.

bedürfen, erſt ſelbſt zu verdienen, Proletarier der Wiſſenſchaft, lähmt die Tagesſorge nur zu früh den Fittig ihrer Phantaſie! Doch genug dieſer langweiligen Jeremiade.

Beinahe hätte ich vergeſſen, daß unter den vielen lobenden Stimmen über den Werth dieſer Literaturgeſchichte ſich auch eine tadelnde vernehmen ließ. Es iſt die des Herrn C. Gutzkow in ſeinen „Unterhaltungen am häuslichen Herd.“ Er tadelt ſie jedoch nicht offen, ſondern ſagt ſehr hämiſch-vornehm: „Ueber den geringen kritiſchen Werth dieſes Werks hätten ſich kompetente Blätter ausgeſprochen, er glaube aber, vielleicht mit Unrecht u. ſ. w. Sage uns doch Herr Gutzkow, was das für Blätter geweſen ſind! Dann empfiehlt er ſtatt dieſer Literaturgeſchichte Spalding, den er wohl kaum geleſen haben kann, da doch wirklich dieſes Werk gar nichts Aehnliches mit dem Unſrigen hat!

Tröſten wir uns mit Büchner, der da ſagt: daß Gutzkow, der ſeinen poetiſchen Flug noch nie mit dem Ballaſte der Wiſſenſchaft beſchwert hat, jeden Erſtlingsſchriftſteller, vor Allem aber die erfolgreichen, als Feinde, als Eindringlinge betrachtet, die man zurückweiſen muß, wenn man ſie nicht zu Tode ſchweigen kann, wie die ehrbare Allgemeine Zeitung in Augsburg zu thun pflegt. Tröſten wir uns alſo ſowohl über Herrn Gutzkow's Mißfallen, wie über Herrn von Cotta's Schweigen!

Dieſe ſpäteren Bände der engliſchen Literaturgeſchichte bitte ich die verehrten Leſer ebenfalls als eine ganz ſelbſtſtändige Arbeit zu betrachten: es iſt durchaus keine Compilation aus anderen Werken. Namentlich von deutſchen Autoren benützte ich nur zwei: Gervinus und Hettner. Von Letzterem entlehnte ich einige, Newton und andere Philoſophen betreffende Stellen, von Erſterem dagegen erlaubte ich mir größere Auszüge aus ſeinem Werke über Shakeſpeare.

Mein Urtheil über dieſen Dichter wird bei manchem Enthuſiaſten bisweilen Anſtoß erregen. Verkenne man aber nicht,

wenn ich nüchtern und unparteiisch zu urtheilen bestrebt bin, daß ich nicht im entferntesten daran denke, an den Lorbeeren eines solchen Geistes, des unbedingt größten Dramatikers aller Zeiten und Völker, mäckeln zu wollen. Ich erkenne immer mehr, daß Shakespeare einzig dasteht in seiner Erhabenheit, eine große Entfernung von dem Besten seiner Zeitgenossen bis zu ihm besteht. Es fehlt Jenen der Shakespeare von der Gottheit aufgedrückte Stempel des Genius, der die Tiefen der Menschenbrust und der Geschichte ergründet, es fehlt ihnen das Urtheil, das Maß, die Vielseitigkeit, die Kunst, die Shakespeare auszeichnet. Ohne Shakespeare würde dem englischen Drama der Gipfelpunkt, der Abschluß fehlen. — Mangel an Raum verhinderte mich, von den Dramen der Zeitgenossen Shakespeare's selten mehr, als je eines zu analysiren, nur bei Ford machte ich eine Ausnahme, da Dieser so wenig bekannt und doch so merkwürdig ist. Am meisten Mühe verursachte mir der Abschnitt über die Schauspielkunst; denn hier fand ich auch gar keine Vorarbeiten außer einzelnen Flugblättern aus der Nach-Shakespeare'schen Zeit.

Und hiemit empfehle ich mein Werk der Nachsicht des Publikums.

Würzburg im November 1861.

K. Gätschenberger.

Inhalt.

			Seite
30.	Abſchnitt.	Das engliſche Drama ringt nach Geſtaltung	1
31.	„	Das klaſſiſche Drama	7
32.	„	Der Euphuismus. Das lyriſche Drama Lyly's und Peele's	16
33.	„	Das bürgerliche Trauerſpiel	25
34.	„	Sturm- und Drangperiode. Das blutige Drama Marlowe's	30
35.	„	Marlowe's Nachahmer	38
36.	„	Shakeſpeare's Schreckensdramen	48
37.	„	Shakeſpeare. Seine Hiſtorien	54
38.	„	Seine hiſtoriſchen Dramen aus den Zeiten der Römer und Griechen	72
39.	„	Shakeſpeare's Luſtſpiele, erotiſchen Stücke und Dramen, die weder Luſt- noch Trauerſpiele	81
40.	„	Seine maskenähnlichen Stücke und reifſten Meiſterwerke. Rückblick auf Shakeſpeare	100
41.	„	Ben Jonſon	111
42.	„	Beaumont und Fletcher	117
43.	„	George Chapman	122
44.	„	Thomas Dekker	126
45.	„	Philip Maſſinger	133
46.	„	John Webſter	143
47.	„	Thomas Middleton	146
48.	„	John Marſton	149
49.	„	Thomas Heywood	154
50.	„	John Ford	157
51.	„	James Shirley	173
52.	„	Otway, Lee	177

			Seite
53.	Abſchnitt.	Verſchiedene Dramatiker dritten Rangs	182
54.	„	Geſchichte der engliſchen Bühne unter Eliſabeth	188
55.	„	Geſchichte der engliſchen Bühne unter Jakob I. und Karl I.	200
56.	„	Hofmasken	212
57.	„	Einiges über die alten Theater Londons; a) das Theater, b) der Vorhang, c) Blackfriars, d) Paris Garden, e) Whitefriars, f) Globus, g) Glück, h) Roſe, Hoffnung, Schwan, i) Newington Butts, k) rother Ochs, l) Hahnenkampf	217
58.	„	Bühnenverhältniſſe zu Shakeſpeare's Zeiten	228
59.	„	Die Zuhörerſchaft der alten Theater	236
60.	„	Die dramatiſchen Schriftſteller	241
61.	„	Die engliſche Schauſpielkunſt	248

Dreißigster Abſchnitt.

Das engliſche Drama ringt nach Geſtaltung. Myſterien- und Moralitätenreſte mit Poſſenreißerei.

Es iſt ein Irrthum zu glauben, daß das engliſche Drama der Eliſabeth'ſchen Aera, einer Pallas gleich, fertig und geharniſcht ihrem Jahrhunderte aus dem Haupte ſprang. Nein, es gährte lange im bunten Durcheinander: Myſterien- und Moralitätenreſte, Poſſen, claſſiſches und bürgerliches Drama ſuchten ſich zur Geltung zu bringen, Hofdichter verſuchten eine lyriſche Beimiſchung, bis endlich das gewaltige blutige Drama Marlowe's ſowohl die rohen Poſſen, als den verfeinerten lyriſchen Klingklang von der Bühne vertrieb, für längere Zeit die zu verfolgende Richtung bezeichnete und eine Sturm- und Drangperiode ſchuf, aus der, nachdem er ihr eine kurze Zeit gehuldigt, der hohe Shakeſpeare geklärt hervorſtieg, der dann durch ſein unerreichtes Genie das romantiſche Drama zu nie geahnter Höhe emporhob.

Schon beim Beginn der Regierung Eliſabeth's, ehe noch der claſſiſche Geſchmack, der mit ihr den Thron beſtieg, auch auf das Theater ſeine Wirkungen äußerte, konnten ſich nur mit Mühe die verſpäteten Reſte der Myſterien und Moralitäten auf den Brettern behaupten: unter den 52 Theaterſtücken, die von 1568 bis 1580 am Hofe aufgeführt wurden, befanden ſich nur 6 Moralſtücke, gegen 18 aus der claſſiſchen und eben ſo viele aus der

neueren Geſchichte und Romanze. Dieſe ſechs jetzt verlorenen Moralſtücke führen die Titel: ſchmerzvolle Pilgerreiſe, Witz und Wille, Verſchwendung, Wahrheit, Treue und Gnade, Ehe des Geiſtes und Ebenmaßes, Biederkeit und Schönheit. Nach denen zu ſchließen, die uns noch erhalten ſind, iſt ihr Verluſt zu verſchmerzen.

Eines der älteren, obgleich erſt 1599 gedruckt, iſt „die Geſchichte des Ritters Clyomon und Clamydes," eine Combination von Romanze und Moralſtück. Es ähnelt ſehr dem „common conditions," das wir ſchon kennen, ſelbſt das Laſter, hier „Schlauliſt" genannt, fehlt nicht.

Kritiſch betrachtet iſt das Stück ein geiſtloſer Miſchmaſch von romantiſchen Unmöglichkeiten, Liebes- und Kriegsabenteuern zu Waſſer und zu Land. Irrende Ritter, Zauberer, Drachen fehlen eben ſo wenig, als Verwandlungen, Turniere und mancherlei allegoriſche Perſonen: das Gerücht, Gottes Vorſehung, die eine der Heldinen rettet; auch Alexander der Große, der eine Sprache führt, wie der Herodes der alten Mirakel.

Selbſt das Versmaß iſt ein altes: lange, vierzehnſylbige Reime, gelegentlich mit lyriſchen Anklängen untermiſcht.

Aus ſolchen an und für ſich geſchmack- und kunſtloſen Producten machten erſt die Komiker etwas: die Tarleton, Kempe, Wilſon, die im hohen Grade berühmt und populär waren ob ihrer Grimaſſen und ihrer Jigs: Poſſen und Lieder, die ſie tanzend mit der Trommel und Pfeife abſangen, komiſche Refrains, Solopartien ohne Dialog und Schwänke mit Localanſpielungen gewürzt.

Die beſte Gelegenheit, ſich durch eigenen Witz auszuzeichnen und ihrer Laune die Zügel ſchießen zu laſſen, hatten dieſe Komiker bei den ſogenannten plots oder plats, deren Dialog ſie zu improviſiren hatten, da nur die Grundlinien des Stückes ſkizzirt waren. Dieſe plots waren eine Nachahmung der italieniſchen

Commedie al improviso und beſtanden auch zum Theil aus Pantomimen.

Auch in Paris waren ſie zu jener Zeit nicht unbekannt, natürlich wurden ſie, je öfter aufgeführt, um ſo gelungener: Richard Tarleton iſt der Verfaſſer eines noch exiſtirenden plats: „die ſieben Todſünden.“

Schauſpieler, die gewandteſten, jovialſten, veranſtalteten gelegentlich auch Wettkämpfe in ihrer Kunſt, forderten Jedermann heraus zum improviſirenden Witzturnier, und das war dann ein Feſt für das Publikum, welches damals noch ſehr genügſam und leicht zum Lachen zu bringen war.

Wenn der Londoner Bürger nur ſeinen Tarleton ſah, den kleinen, häßlichen, ſchielenden, plattnaſigen Schelm, den luſtigſten Geſellen, den die Erde trug, unerſchöpflich an Späßen und luſtigen Streichen, lachte er ſchon hell auf. Tarleton wurde häufig beſungen und ſelbſt nach ſeinem Tode (3. September 1588) noch auf die Bühne gebracht. Auch ſein Nachfolger Kempe (der Witzhändler und „Generalvicegerent des Geiſtes Dick Tarleton's,“ wie ihn Naſh titulirt) und der witzige und gelehrte, im Improviſiren äußerſt gewandte Wilſon theilten dieſe Popularität.

Sie mißbrauchten ſie aber auch; denn nicht genug, daß ſie die Zwiſchenacte mit ihren Poſſen ausfüllten und in ihren Rollen ſich alle Ausſchweifungen des Extemporiſirens erlaubten, gingen ſie zuletzt ſo weit, die Theaterſtücke nur als eine Gelegenheit, die Bühne als einen Tummelplatz für ihre Laune zu betrachten. Sie blieben häufig während der ganzen Vorſtellung auf der Bühne und neckten ſich von da mit den Zuhörern.

Mag ihr Ruf als Komiker ein verdienter geweſen ſein, der, den ſie als Autoren genoſſen (Meres nennt z. B. Wilſon einen der beſten Luſtſpieldichter und in Einem Athem mit Shakeſpeare und Chapman), war, nach dem zu ſchließen, was uns von ihnen noch erhalten iſt, ein ſehr unverdienter.

Die theatraliſchen Verſuche Wilſon's und Kempe's ſind ohne jeden poetiſchen Werth, wenn ſie auch verſuchen, durch alle Ungeheuerlichkeiten der Romantik und durch Ausbeutung von Localwitzen das Publikum anzulocken. Robert Wilſon ſchrieb übrigens nur theilweiſe allein, meiſt in Verbindung mit Anderen Dramen, die den erhaltenen Titeln nach (Verſchwörung des Katilina, Sir John Oldcaſtle) einer höheren Kategorie angehört haben mögen, als die „Prophezeiung des Schuhflickers," die uns noch erhalten iſt, und als Reminiscenz der Moralſtücke und ganz abſurdes Machwerk ohne irgend welche Tendenz unter der Kritik iſt. Höchſt ſelten ſprüht ein Geiſtesfunken darin. Es ſpielt im Lande Boeotia, welches von einem Herzoge regiert wird, aber ſich in einem Zuſtande der Zerrüttung und Auflöſung befindet, weil die Luſt oder Venus und die Geringſchätzung, unter dem Namen der Zufriedenheit, dort herrſchen.

Die Prophezeiung im Munde eines wunderlichen Schuhflickers, Namens Ralph, bezieht ſich auf die Geburt eines Kindes, Namens Ruina, deſſen Eltern Geringſchätzung und Luſt ſind. Merkur, der nebſt anderen Heidengöttern auftritt, verlieh dem Schuhflicker dieſe Prophetengabe, um den Herzog vor dem Untergange ſeines Reiches zu warnen, der noch durch verſchiedene Reformen und die Ausſöhnung der feindlichen Claſſen ſeiner Unterthanen zu verhüten ſei. Unter die weiter auftretenden Perſonen gehören: Thorheit, Tändelei, Zärtlichkeit und Neuerungsſucht. Die Verſification iſt verſchiedenartig: kurze und lange Reime wechſeln mit reimloſen Zeilen.

Auch William Kempe, der Nachfolger Tarleton's, war Verfaſſer einer ſpaßigen Unterhaltung (merriment), betitelt: „die Männer von Goteham," welche die Geſellſchaft Alleyn's zur Aufführung brachte. Es iſt eigentlich nur Eine Scene, ein Streit: ob ein Schmied oder ein Schuhflicker dem Könige eine Petition, Bier brauen zu dürfen, überreichen ſolle. In dieſem „merriment"

ſpiegelt ſich recht der plumpe, bürgerliche Humor, der Mutterwitz jener noch rohen Zeit, wo Lily und Peele noch nicht das Drama verfeinert hatten. Grimaſſen und Improviſationen der Komiker allein konnten ſolche Poſſen erträglich machen, in denen Schimpfreden, Zoten, Wortverdrehungen die Stelle des Witzes einnahmen und die den Bürger durch Localanſpielungen, und dadurch zu beſtechen ſuchten, daß man ſeine Sprache ſprach, bürgerliche Gewerbe und deren Ideenkreis auf die Bühne brachte. Am meiſten Popularität gewannen auch jene Vorſtellungen, die die herrſchenden Ungerechtigkeiten am Hofe und in der Verwaltung geißelten, z. B. das 1594 gedruckte Stück: „Kunſtgriff, Schelme zu erkennen," welchem das eben beſprochene merriment eingelegt wurde.

Dieſes Stück ähnelt noch ſehr den Moralitäten, doch wechſeln hiſtoriſche Perſönlichkeiten mit abſtracten.

Walter ſoll die Diebſtähle der Bauern, ein Prieſter die Laſter des Clerus und Perin die der Höflinge repräſentiren. Der Vater der Letzteren, der alte Amtmann von Hexham, ſoll die Ungerechtigkeiten der obrigkeitlichen Perſonen darſtellen, aber es holt ihn ſchon im Anfange des Stückes der Teufel. Die Ehrlichkeit, eine Art Chorus, die auch den Epilog ſpricht, denuncirt viele Mißbräuche dem Könige, der ſie darauf beſtraft.

Das Stück zerfällt auch noch in einen dritten Theil mit folgendem Inhalt:

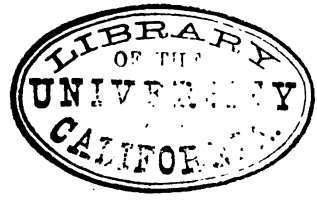
Edgar, König von England, hört die Schönheit Alfrida's, der Tochter des alten Lord Oſrick, rühmen, und ſchickt Ethenwald, den Grafen von Cornwall, hin, in ſeinem Namen um ſie zu werben. Dieſer aber iſt ſelbſt in ſie verliebt, kann ſie nicht anblicken, ſchützt Augenweh vor, erklärt zuletzt ſeine Liebe und erhält ihre Hand, worauf er dem Könige mittheilt, daß Alfrida zwar ſchön genug für einen Grafen, aber nicht ſchön genug für einen König ſei. Da aber Edgar es nicht glaubt, und Oſrick ſelbſt

beſucht, will Ethenwald die Küchenmagd dem Könige als die Tochter Oſrick's vorſtellen, was aber entdeckt und auf Zureden Biſchof Dunſtan's vergeben wird. — Die Proſa wechſelt dabei mit reimloſen Verſen.

Glaube man aber nicht, daß nur das rohe Publikum, der Pöbel ſich an den Poſſen und Jigs der Komiker ergötzte. Auch das feinere Publikum huldigte in den erſten Regierungsjahren Eliſabeth's, ehe claſſiſche Bildung und eine feinere, wenn auch verſchrobene Denkungs- und Sprachweiſe ſich geltend machten, demſelben Geſchmacke. Ein Beweis hiefür iſt Edward's, eines Hofdichters, den man den Phönix ſeiner Zeit hieß, „tragiſche Komödie von Damon und Pythias," die nach Horaziſchen Regeln gearbeitet ſein will, und 1565 zu Richmond vor der Königin aufgeführt wurde.

Der Köhler Grimm von Croydon, Prügel, Trinken, Beutelſchneiden ſind die Hebel, die auch hierbei zur Erheiterung eines ſo ausgewählten Publikums in Anwendung gebracht wurden.

Ueber dieſen Köhler von Croydon, wie über George a Green, den Schäfer von Wakefield, und „den luſtigen Teufel von Edmonton" exiſtiren noch Luſtſpiele oder Poſſen, die, wenn vielleicht auch etwas ſpäter geſchrieben, doch im Grunde dieſer erſten Periode des engliſchen Dramas angehören.



Ein und dreißigster Abschnitt.

Das classische Drama.

Kurze Zeit nach der Thronbesteigung Elisabeth's machte sich ein Geschmack an den alten Classikern bemerkbar und zeigte auch seine Wirkung auf das nationale Drama. Vor Elisabeth's Zeit war nur die Andria des Terenz gedruckt worden, und das Zwischenspiel Jack Juggler nach Plautus.

Vom Jahre 1559—1566 erschien eine Serie von Uebersetzungen der Trauerspiele des Seneca. Jasper Heywood begann mit der „Troas," ließ „Thyestes" und „Herkules furens" folgen, Alexander Nevyle gab 1563 den „Oedipus," John Studley 1566 „Medea" und „Agamemnon," später noch „Hippolytus" und „Hercules Oetäus" heraus; Thomas Nuce die „Octavia" und Thomas Newton die „Thebais." Neun von diesen zehn Trauerspielen sind in vierzehnsylbigen Alexandrinern (mit Ausnahme des in gemischtem Versmaße sprechenden Chorus) und die Octavie von Nuce ist zum Theil in zehnsylbigen Couplets und theils in achtsylbigen Zeilen, die sich abwechselnd reimen.

Wer diese Trauerspiele jedoch für bloße Uebersetzungen halten sollte, würde sich irren. Selbst Nevyle, der schwächste unter diesen Mitarbeitern, schweift von seinem Autor ab und setzt hinzu und läßt weg nach Gutdünken; denn damals begannen schon (wie Warton richtig bemerkt) die dramatischen Dichter für sich zu denken und folgten nicht sclavisch den Worten ihrer

Meiſter. Heywood's und Studley's Ueberſetzungen kann man als originelle Werke betrachten. Der Erſtere hatte noch als Student auf der Univerſität die „Troas" veröffentlicht, und ſie mit zahlreichen Zuſätzen verſehen, namentlich mit einer Scene in Stanzen, in der Achilles' Geiſt Polyxena's Opfer verlangt, und mit einem neuen Chorus für den dritten Act. Zu Thyeſtes fügte er eine Schlußſcene, einen Monolog des Helden über ſein Mißgeſchick, in dem er ſolche Anſtrengungen macht, pathetiſch zu werden, daß vom Schrecklichen zum Lächerlichen kaum ein Schritt iſt.

Uebrigens war Heywood durchaus kein zu verachtender Verskünſtler. Auch Studley fügte lange Monologe von claſſiſcher Gelehrtheit bei, und gebrauchte Alliteration und mancherlei Versmaße.

Alexander Nevyle war noch ſehr jung, als er ſeinen „Oedipus" herausgab; ziemlich rauh und unbeholfen in ſeinen Verſen, beobachtete er auch ſelten die Cäſur und fügte in ſeiner erſten Ueberſetzung manchmal Worte und Sätze, die zu überſetzen waren, aber nicht in ſeine Alexandriner gingen, in Paranthese bei. Nuce und Newton haben nur das Verdienſt, treue Ueberſetzer zu ſein: doch war der letztere der gewandteſte Verskünſtler unter dieſen fünf, obgleich er das undankbarſte Trauerſpiel, die unvollendete Thebais, überſetzte.

Den Ueberſetzungen des Seneca folgte auf dem Fuße 1561 das erſte engliſche Trauerſpiel „Gorboduc" oder „Ferrex und Perrex" nach claſſiſchem Muſter.

1566 wurde in Grays Inn das erſte griechiſche Stück auf einer engliſchen Bühne gegeben, nämlich: „Jokaſta" nach den Phöniſſae des Euripides, frei bearbeitet von George Gascoigne, Francis Kinwelmarſh und Chriſtoph Yelverton. Der letztere verfaßte nur den Epilog. Es ſcheint, es war für eine dringende Gelegenheit beſtellt; daher ſo viele Mitarbeiter.

Es ist keine Uebersetzung, sondern eine Bearbeitung und das zweite in Blankversen verfaßte Drama. Es sind viele Weglassungen und Versetzungen damit vorgenommen, so daß die Verfasser vom Euripides nicht mehr benützten, als ihnen zusagte, und überhaupt dieses classische Drama mit wenig Ceremonien behandelten. Den Faden der Erzählung und die Charaktere behielten sie jedoch bei.

Kinwelmarsh verfaßte den ersten und vierten Act, Gascoigne die übrigen und jedem Acte ging eine Pantomime mit Musik voraus. Es ist viel dem Gorboduc nachgebildet und enthält so schöne Verse als dieser. Gascoigne nennt man auch als Verfasser eines Dramas in Prosa „the supposes,„ den „gli supposiți“ des Arioſt bis auf den Schluß ziemlich treu nachübersetzt. Nur der Prolog oder das Argumentum dazu ist des Verfassers selbstständige Arbeit, die in wiederholten Wort- und Sinnspielen mit dem Wörtchen „suppose“ einen Witz sucht.

„Tancred und Gismund,“ ein Trauerspiel nach Boccacio's Novelle 1568 vor der Königin aufgeführt, das von fünf Mitgliedern des inneren Tempelgerichtshofes verfaßt wurde, aber mit dem Namen nur eines derselben, Robert Wilmot, 1592 gedruckt erschien, gehört auch in die Kategorie der Dramen nach classischer Form. Wahrscheinlich war es zuerst in Reimen geschrieben, die Wilmot später, als sie in Mißcredit kamen, abzuändern bestrebt war. Man erkennt auch da, wie in Ferrex und Perrex und Jokasta den Einfluß Seneca's. Die Handlung geht hinter der Scene vor sich; auf ihr macht sich nur der Dialog, die Erzählung breit. Auch Pantomimen am Beginn und Chöre am Ende von jedem Acte fehlen nicht.

Es bleibt immerhin eine sonderbare Erscheinung, daß alle schulgelehrten Geister Englands sich von dem romantischen Volksdrama abkehrten oder es ignorirten, und nur bestrebt waren, antike Muster auf die Veredlung der Form wirken zu lassen.

Der gelehrte Sidney, deſſen Stimme in der Republik der Wiſſenſchaften eine ſo gewichtige war, machte ſich in ſeiner „Vertheidigung der Poeſie“ über die Excentricitäten des Volksdramas luſtig und drang auf die Einheiten des Ariſtoteles nach dem Vorbilde der Claſſiker. Der noch gelehrtere Bacon, der in allen ſeinen Werken ſeines Zeitgenoſſen Shakeſpeare gar nie erwähnt, und dem ein Schauſpieler für ehrlos galt, gab ſich in ſeinem acht und zwanzigſten Jahre als Mitglied von Gray Inn doch dazu her, Pantomimen zu erfinden und zu arrangiren zu einem von ſeinem Collegen, Thomas Hughes, verfaßten Stücke „die Mißgeſchicke Arthur's,“ welches, in die Fußſtapfen Ferrer' und Perrer' und der Jokaſte tretend, zwar ſich auch nicht an die Einheiten der Zeit und des Ortes hielt, aber doch ſonſt den meiſten Formen des claſſiſchen Dramas huldigte. Auch Sir Fulk Greville, Lord Brook, Freund Sir Philipp Sidney's und Günſtling Eliſabeth's und Jakob's (geboren 1554 und durch ſeinen Bedienten ermordet), ſchrieb zwei Tragödien nach claſſiſchen Muſtern, betitelt: „Muſtapha“ und „Alaham.“ Sie enthalten unerträglich lange Chöre und Reden.

Die adeligen Juriſten und Studenten wollten immer etwas Apartes und Beſſeres liefern, als die gewöhnlichen Tragödienſchreiber. Was ſie aber alle erreichten, und mit ihnen alle die Eiferer für das claſſiſche Drama, war, daß im Gegenſatz zum romantiſchen Drama, an dem Alles Handlung war, bei ihren Producten Dialog und Beſchreibung die Stelle der Handlung einnahmen, faſt nichts auf der Bühne geſchah, und alle dieſe Producte intereſſelos blieben. So wird auch in dieſem „Arthur,“ der indeſſen dem Plane nach dem Marlowe'ſchen Geſchmack angehört, und ein unangenehmes Gemiſch von Ehebruch, Blutſchande und Mord iſt, die entſcheidendſte Schlacht durch einen gewichtigen „Nuntius“ erzählt.

Arthur ist mit einer großen Armee gegen die Römer nach Gallien gezogen. Seine Königin und sein Sohn Mordred, den ihm seine Schwester geboren, verlieben sich, und wiegeln die Völker auf, der Landung Arthur's zu Dover sich zu widersetzen; aber Mordred wird geschlagen, und im gräßlichen Gefechte fallen Vater und Sohn, Einer durch des Andern Schwert, und Guenevora geht in's Kloster.

Hughes hat übrigens eine kraftvolle Sprache und natürliche, schneidende Gedanken; sein reimloser Vers ist reich, harmonisch, fließend und abwechselnd. Er mag übrigens schon Marlowe's Muster gehabt haben.

Auch die Charaktere sind gut gehalten. Hughes hat nebenbei den Seneca studirt und gelegentlich benützt. Aehnliche Stücke nach Seneca und Sackville's Muster wurden noch mehrere von Studirenden geschrieben. Eines, betitelt: „Fuimus Troies," die wahren Trojaner, eine Geschichte der britischen Tapferkeit beim ersten Einfall der Römer, mit einem lateinischen Motto, gehört auch in diese Periode. Es wurde von Studirenden des Magdalenen-Colleg's zu Oxford öffentlich dargestellt und 1633 gedruckt, jedenfalls aber viel früher verfaßt. Es bekundet keine gehörige Reife und muß von sehr jungen Leuten geschrieben worden sein.

Auch unter den von 1568 — 1580 am Hofe aufgeführten Stücken befinden sich achtzehn mit classischen Titeln aus der griechischen Geschichte und Mythologie, z. B. Iphigenia, Oreſtes, Ajax und Ulysses, Narcissus, Alcmäon, oder aus der römischen, als: Quintus Fabius, Mutius Skävola, Scipio Afrikanus, Pompejus ꝛc. ꝛc.

Auch zwei der sechs alten Stücke, die Shakespeare benützt haben soll: „die Geschichte des Promos und der Kassandra" von Whetstone (1578 gedruckt), und die Menächmi nach Plautus von W. W. (vielleicht W. Warner?), 1595 gedruckt, müssen

hier Erwähnung finden. Namentlich das erſtere, das, von einem ziemlich berühmten Dichter verfaßt, die Grundlinien zu Shakeſpeare's Maß für Maß abgab. Es iſt in zwei Abſchnitte getheilt, deſſen erſter nur Reime von verſchiedener Länge enthält, während im zweiten auch reimloſe Verſe in den Mund des Königs gelegt werden, gleichſam als wären dieſe ſeiner Würde angemeſſener. Das Stück kam nie zur Aufführung und hätte auch nicht gefallen können, des ſchwerfälligen Ganges der Handlung wegen und der vielen unnöthigen Nebenperſonen: Schmarotzer, Kuppler, Tölpel u. ſ. w., die Humor hineinbringen ſollen, aber nur Grobheit und Rohheit bieten.

Verfolgen wir die weitere Geſchichte des claſſiſchen Dramas, ſo finden wir, daß noch gegen das Ende der Regierung Eliſabeth's Verſuche geſchahen, die Fortſchritte des romantiſchen Volksdramas zu hemmen, und wenigſtens die claſſiſche Form zu retten.

Dieſe Verfechter der Claſſicität waren eine adelige Dame, die Gräfin von Pembroke, und zwei Dichter, von denen der eine Samuel Daniel, Aufſeher oder Intendant der kgl. Luſtbarkeiten war; zum Glücke hatten ſie nicht den geringſten Erfolg. Nur eines der vier von dieſen Dichtern verfaßten claſſiſchen Dramen, Philotas von Daniel, gelangte überhaupt zur Aufführung, und auch dieſes fand keinen Anklang, obgleich Daniel ohne Frage zu den gewandteſten Verskünſtlern ſeiner Zeit zu zählen iſt und im Allgemeinen mit Geſchmack und richtigem, wenn auch nicht ſtarkem Gefühle ſchrieb. Daniel war ein ſo entſchiedener Gegner des romantiſchen Dramas, als Sidney. In ſeiner Apologie, einem Anhange ſeines Philotas, eifert er gegen die eitlen Fictionen, die groben Thorheiten, mit denen die Erholung des Publikums mißbraucht wurde, und in der Zueignung an die Gräfin von Pembroke vor ſeiner Cleopatra 1594 klagt er über die Barbarei der Zeit und preiſt Sidney, der ihr ent-

gegen getreten sei. Sein Styl ist ganz undramatisch, allen seinen Dialogen fehlt die nöthige Lebhaftigkeit und Kraft. Die drei Einheiten sucht er strenge einzuhalten. Seine Cleopatra zeigt uns nur die letzten Stunden ihres Lebens. Sie spricht mit Würde in ihrem Kummer, bei all' ihrem Jammer vergißt sie nie, daß sie Königin ist, und ihr ganzes Benehmen sticht gegen die Insolenz ihrer Gegner ab. Aber trotz dem ist Alles Declamation, à la Racine, Crebillon und Voltaire, die pathetischsten Stellen vermögen nicht das Herz zu rühren, Alles mehr philosophische Reflexion, als Gefühl. Ihr Tod wird, wie alle Katastrophen in solchen sogenannten classischen Stücken, nur durch einen Nuntius erzählt, und zwar mit langweiliger Ausführlichkeit von unbedeutenden und gleichgiltigen Nebenumständen.

Dasselbe gilt von seinem Philotas, einem späteren Machwerke. Es wurde erst nach der Hinrichtung des Grafen Esser geschrieben und zum Bedauern des Verfassers mit Unrecht als eine hierauf bezügliche Anspielung betrachtet. Der Verfasser brachte es nur aus Noth auf die Bühne, und es war für den alten bedürftigen Mann traurig, daß es so wenig Erfolg hatte und er zum Bekenntnisse gezwungen wurde, daß er zu viel geschrieben und zu lange gelebt habe. Es ist übrigens nicht zu wundern, daß solche an Leben und Handlung arme classische Machwerke von dem romantischen Volksdrama in den Schatten gedrängt wurden.

Auch in der Beziehung nähert sich Daniel ganz dem französischen classischen Drama, daß er für den Reim in die Schranken trat: Cleopatra ist ganz in Reimen verfaßt; im Philotas bringt er aber auch gelegentlich Stellen in schlechten reimlosen Versen, die in der Regel den untergeordneten Rollen zugewiesen werden.

Es ist sonderbar, daß auch die Gräfin Pembroke und ebenfalls Brandon denselben Gegenstand, Antonius' und Cleopatra's Geschichte, sich zum Vorwurfe wählten.

Der „Antonius" der Gräfin Pembroke war übrigens nur eine Uebersetzung aus dem Französischen des Garnier, 1590 geschrieben, also vor Daniel's Cleopatra, die vielleicht dadurch inspirirt wurde.

Lady Pembroke schrieb in reimlosen Versen, für jene Zeit noch ein früher Versuch. Freilich sind sie oft holperig und gezwungen, was vielleicht auch der zu strengen Nachbildung des französischen Originals zuzuschreiben ist. Die Chöre sind in verschiedenen, gewöhnlich gelungenen lyrischen Versmaßen. Samuel Brandon's „tugendhafte Octavia" handelt gleichfalls von den Schicksalen des Marcus Antonius, wenn auch in einer früheren Periode seiner Lebensgeschichte. Die Scene ist immer in Rom, die Einheiten der Zeit und der Handlung aber werden nicht so strenge beobachtet, als die Einheit des Ortes.

Auch Brandon kränkelt an dem Hauptfehler aller dieser Nachbeter der Classiker: an Mangel an Kraft, obschon er gleich Chapman dem Griechischen die schön und kräftig klingenden, zusammengesetzten Epitheta entnahm und mit Glück verwendete, als: „perltropfender Regen," „scepterschwingende Hände," „erdbeherrschende Mächte" und ähnliche, die dem alle Sprachneuerung hassenden Daniel ein Gräuel gewesen waren.

Brandon's Verse sind harmonisch und geschliffen. Er verfällt aber auch oft in schwülstige Umschreibungen; statt das einzige Wort: „Abend" zu setzen, braucht er vier Verse, was nur in einem Drama stattfinden kann, wo Worte die Hauptsache sind, Handlung Nebensache ist. Demnach sind auch die Charaktere mit kraftlosen Umrissen gezeichnet, die Heldin ist ein schwaches Weib, welches zwischen ihrer Liebe zu Antonius und ihrem Durst nach Rache für seine Untreue rathlos hin und

herſchwankt. Nur in lyriſchen Stellen verdient Brandon Lob, namentlich auch in den Chören. Die Handlung ſchleicht ohne Intereſſe matt dahin; die Reden ſind viel zu lang und ohne Leidenſchaft.

Da wir oben Chapman erwähnten, wollen wir beifügen, daß auch ſeine, obgleich nicht der claſſiſchen Schule angehörigen dramatiſchen Werke, die gewöhnlich mit Originalität entworfen und voll edler Gedanken ſind, auch Abwechslung mit Kraft des Ausdrucks verbinden, doch gleichfalls keine eigentlichen Bühnenſtücke waren, da auch ihnen die Handlung abging. Es ſcheint alſo, daß auch dieſer Ueberſetzer des Homer den Fluch der auf dem claſſiſchen Drama ruhenden Erfolgloſigkeit theilt.

Und ein Glück war es, daß dieſes Streben, ein Drama nach dem Muſter der Alten mit ſtolzer Ignorirung des Volksdramas zu gründen, ſo total ſcheiterte und auch in ſpäterer Zeit ein Addiſon mit ſeinem Cato, ein Johnſon mit ſeiner Irene nicht volksthümlich werden konnten. Was für ein trauriger Tauſch wäre gegen die Regelloſigkeit, Wildheit, den überſprudelnden Reichthum an Handlung und Charakteren die kalte marionettenartige Regelmäßigkeit, die Phraſe und Declamation geweſen, wie ſie uns von den Brettern der franzöſiſchen Theater ſo kalt anwehen!

Zweiunddreißigster Abschnitt.

Der Euphuismus. Das lyrische Drama des Lyly und Peele.

Mit dem Wiederaufleben des classischen Geschmacks und des Studiums der Alten und Italiener, entstand am Hofe der Elisabeth jene überfeinerte Sprachweise, jene Conceptmanier der italienischen Schöpferdichtung, jener Eifer, belesen, vielwissend zu erscheinen, die sich auch dem Drama mittheilten und wenigstens das negativ Gute bewirkten, daß sie die rohe Sprache und die Possen von den Brettern verdrängten.

Der Schöpfer dieser Sprachweise war John Lyly, geboren in Kent 1554, in seinem siebzehnten Lebensjahre in Oxford immatriculirt und fünf Jahre später magister artium. Er soll Italien besucht haben und übte auf den Styl seiner Zeit einen mächtigen, im Allgemeinen aber nachtheiligen Einfluß aus durch seine Prosawerke: „Euphues, die Anatomie des Witzes," das 1579 und „Euphues und sein England," welches im darauffolgenden Jahre erschien. Sein Styl, wie gesagt, ein Kind der Conceptenpoesie der italienischen Schule, hieß Euphuismus und wurde Mode am Hofe und in den fashionablen Gesellschaftskreisen.

Blount, der sechs der Lyly'schen Werke herausgab, sagt darüber im Jahre 1632:

„Unsere Nation verdankt ihm ein neues Englisch, das
„er sie durch seinen Euphues lehrte. Alle unsere Damen wa-
„ren seine Schülerinen, und die Schöne am Hofe, welche nicht

„Euphueſtſch parliren konnte, wurde ſo über die Achſel an„geſehen, wie jetzt diejenige, die kein Franzöſiſch ſpricht.“

Dieſer Euphuismus war ein pedantiſcher, unnatürlicher, affectirter Jargon, in dem der fortwährende Gebrauch von Metaphern, Spitzfindigkeiten, Künſteleien, falſchem Witz, Allegorien und Wortſpielen für Witz gelten ſollte, ſo wie ſteifer Bombaſt für Sprache. Was nur an monſtröſen, überſpannten Concepten ein ſtarkes Gedächtniß und ein erhitztes Hirn ausbrüten konnten, boten Lyly und ſeine Nachahmer; vor Allem kennzeichnet ſie auch die Anwendung der Mythologie und einer gefabelten Naturgeſchichte und Phyſiologie: ſie erfinden entweder Geſchöpfe oder Eigenſchaften dieſer, um daran gezwungene Gleichniſſe oder Illuſtrationen anzuknüpfen. Falſtaff in ſeiner Königsrede hat dieſen Styl in den wenigen Worten über die Kamille verſpottet, und in ſeinem Luſtſpiele: „der Liebe Mühe iſt verloren,“ bezeichnet er dieſe Poeſie als tafftene Phraſen, zugeſpitzte ſeidene Ausdrücke, ſammtene Hyperbeln, pedantiſche Figuren, gezierte Affectation, als Sommerfliegen, welche die Made des falſchen Prunks erzeugen.“

Am beſten wird man dieſen Styl aus einem Pröbchen kennen lernen:

„Sie iſt die Blume der Höflichkeit, das Gemälde der „Würde, eine, die Venus beſchämt, da ſie etwas ſchöner und „bei weitem tugendhafter iſt, und Diana verdunkelt, da ſie „eben ſo keuſch und viel liebenswürdiger iſt. Aber je mehr „Schönheit ſie hat, deſto mehr Stolz, und je mehr Tugend, „deſto mehr Zurückhaltung. Der Pfau iſt ein Vogel für Nie„mand, als Veſta. Keiner muß Venus auf dem Schilde tra„gen, als Alexander, keiner Pallas in einem Ringe, als „Ulyſſes; denn wie es nur einen Phönix in der Welt gibt, „alſo gibt es nur einen Baum in Arabien, auf dem er niſtet,

„und wie es nur eine Camilla gibt, von der man hört, alſo „gibt es auch nur einen Cäſar, von dem ſie hören will," u. ſ. w.

John Lyly beherrſchte um das Jahr 1580 unumſchränkt die Hofbühne. Er ſchrieb zur Unterhaltung des Hofes 9 Schauſpiele von ungleichem Werthe, welche die Paulskinder aufführten. Sieben davon ſind Paſtorale oder Stücke von mythologiſchem Charakter, ebenſo viele in Proſa, eines in Reimen und eines in reimloſen Verſen. Seine Comödie iſt fein, aber das Antike, Claſſiſche verlor er über die Conceptenmanier der italieniſchen Schäferdichtung. In ſeinem „Alexander und Campaſpe" (gedruckt 1584 und 1591) hat er die alte Geſchichtsſage, daß Apelles, als er die Geliebte Alexander's malen ſollte, ſich in ſie verliebte, in modernſter Weiſe behandelt.

Die Compoſition iſt arm und unbeholfen; doch fehlt es nicht an ſchönen Gedanken und herrlichen, eingeſchalteten Liedchen. Es iſt eines der beſſeren ſeiner Werke und das Einzige, welches Anſpruch macht auf Charakterſchilderung, namentlich was die Perſon des Diogenes anbelangt, der hinreichend cyniſch gezeichnet iſt.

Die griechiſchen Weiſen, von denen jeder, auch Diogenes in ſeiner Tonne, einen Pagen hat, ſchaden der Einheit der Handlung. Da Lyly's Stücke von Knaben aufgeführt wurden, bringt er faſt in jedem ſolche ungerathene Schlingel an, mehr, um Heiterkeit zu erregen, als der Handlung zu lieb.

Ein zweites Drama „Endymion" lobt Hazlitt ſehr, wir können aber dieſem Lobe nur bedingt beiſtimmen.

Cynthia, obgleich wahnſinnig in Endymion verliebt, wird gegen das Ende des Stückes allegoriſch als die Königin Eliſabeth betrachtet und die glühende Leidenſchaft des Schäfers geht in Ehrerbietung und übertriebene Lobhudelei über. Pantomimen und Feentänze fehlen nicht, aber die komiſche Figur Sir Thopas, der gegen Fiſche und Zaunkönige kämpft, macht eher einen trau-

rigen Eindruck. Dagegen ſind die Klage um die im Walde verlorne Eurymene und der Geſang der Feen wirklich ſchön.

Alles iſt in Reimen, wie überhaupt der Genius Lyly's weſentlich lyriſch war. Die Lieder in ſeinem Stücke fließen ihm nur ſo vom Munde, aber als Dramatiker ſteht er ſelbſt den roheren ſeiner Zeitgenoſſen nach. Er war beleſen, ſtudirt, auch nicht ohne Phantaſie, aber ſeine Gedanken ſind gewöhnlich ſo gekünſtelt, wie ſeine Ausdrucksweiſe, alles Reſultate der Arbeit und der Studien, Alles gemacht, nicht vom Genius oder wahrem Gefühl eingegeben. Charaktere und Leben zu ſchildern, fühlte er keinen Beruf, ſelbſt in Mutter Bombie (1594 gedruckt), welches Stück in der Nähe Rocheſters ſpielen ſoll, iſt kein Verſuch gemacht, die Sitten ſeiner Zeit zu ſchildern. Es iſt eine Farce ohne Witz oder komiſche Kraft. Zwei Väter, von denen jeder ein blödſinniges Kind hat, ohne daß einer es von dem andern weiß, wollen ſich gegenſeitig dadurch betrügen, daß ſie Eines an das Andere anzubringen ſuchen.

Die Mutter Bombie iſt eine Wahrſagerin in Rocheſter, die über die Zukunft befragt wird. Auch in dieſer Farce kommen ungezogene Pagen vor, von denen einer ein Pferd gemiethet hatte, deſſen Beſchreibung: „daß es ſo ehrerbietig war, jede Minute auf die Kniee zu fallen," dem Berni nachgebildet iſt und auf's Neue beweiſt, daß Lyly die italieniſchen Dichter kannte.

Sapho und Phao (1584) iſt ein ächt euphueſiſches Stück, voll affectirter Anſpielungen und Figuren, hergenommen aus einer gefabelten Phyſiologie, der Dialog voller Wortſpiele, Klingklang und Concepte. Es ſpielt in Syracus und handelt von der Liebe der Sapho, Königin jener Stadt, zu Phao, dem Fährmann, den Venus zum Fahrlohn mit unvergleichlicher Schönheit begabt hatte.

Obgleich auch dieſes Stück in Gegenwart der Königin aufgeführt wurde, enthält es doch eine bittere Satyre auf die Ge-

ſchwätzigkeit, Veränderlichkeit und Eitelkeit der Weiber. Uebrigens werden auch die Schwächen der Männer und namentlich die blöden Liebhaber gegeißelt. Auch hier fehlen die ſchelmiſchen Pagen nicht.

Galathea (1592 gedruckt) ſpielt im Norden von Lincolnſhire, woſelbſt Neptun, der erbittert iſt, daß ihm die Dänen einen Tempel zerſtört, alle 5 Jahre das Opfer der ſchönſten und keuſcheſten Jungfrau des Landes erheiſcht.

Die ſchöne Galathea und die ebenſo ſchöne Phillida ſind von ihren Vätern in männliche Tracht gekleidet worden, um dieſem Opfertode zu entrinnen, und verlieben ſich ineinander, da jede glaubt, einen Jüngling vor ſich zu haben. Der Meeresgott verſchmäht ein minder ſchönes Opfer, verzichtet aber ſchließlich auf die Bitten der Venus, deren Sohn Cupido von den Nymphen Diana's gefangen wurde, gegen deſſen Freilaſſung auf ſein Recht. Zuletzt verwandelt Venus eines der Mädchen in einen Jüngling.

Dieſes Luſtſpiel iſt das Beſte der Lyly'ſchen Proſadramen. Die komiſchen Beimiſchungen ſtehen in gar keinem Zuſammenhange mit der übrigen Handlung. Schurkiſche Bediente und Feentänze fehlen auch hier nicht.

Midas (1592 gedruckt) nach der bekannten Mythe, verdient wenig Lob. Die komiſchen Scenen darin zwiſchen ein paar muntern Lakaien und einer Kammerjungfer ſind übrigens beſſer als Aehnliches in den übrigen Dramen Lyly's.

„Die verwandelte Jungfrau" (1600 anonym erſchienen), iſt der Feenkönigin Spenſer's nachgeahmt. Es iſt ein mythologiſches Schäferſtück, meiſtentheils in Reimen; nur die komiſchen Scenen zwiſchen Schäferknaben und einem Pagen ſind in Proſa. Dagegen iſt ſein „Weib im Monde" mit Ausnahme weniger Strophen in reimloſen Verſen abgefaßt. Man ſieht aber dieſen Verſen an, daß ihr Verfaſſer den Reim gewohnt iſt.

Die Handlung ist folgende:

Die Natur, um den Wunsch einiger utopischen Schäfer zu erfüllen, die keine Weiber hatten, haucht der Bildsäule der Pandora Leben ein und schenkt ihr alle Gaben. Die neidischen Planeten steigen aber hernieder, durch ihren Einfluß dieses Meisterstück der Natur zu verderben. Saturn macht sie launisch, Mars zänkisch, Venus verliebt, so daß sich Pandora in jeden Mann vergafft, der ihr in den Weg kommt, obgleich sie mit Stesias vermählt ist. Merkur macht sie diebisch, so daß sie ihres Mannes Juwelen stiehlt, und Luna veränderlich und zuletzt verrückt. Als alle ihre Liebhaber ihre Falschheit erkennen, und ihr Gemahl im Begriffe steht, sie zu tödten, erscheint die Natur und erklärt, daß Pandora auf einen andern Planeten versetzt werden soll. Sie wählt den Mond.

Die Liebesverwandlung (1601 gedruckt) war, wenn es überhaupt ein Werk Lyly's ist, im Alter bei verminderten Geistesfähigkeiten von ihm geschrieben worden; es entbehrt der gewohnten, wenn auch affectirten Grazie seines Prosa-Styles. Der Plan ist überdies unnatürlich. Drei Waldbewohner lieben eben so viele grausame Nymphen, die Cupido in einen Felsen, eine Blume und einen Vogel verwandelt, denen er aber später wieder, um Ceres zu gewinnen, ihre ursprüngliche Gestalt zurückgibt.

George Peele, von A. Dyce in 2 Octavbänden, die zwei Auflagen erlebten, 1828 und 1829 herausgegeben, wird von Thomas Nash „primus verborum artifex“ genannt, und ein Wortkünstler war er in der That. Auch er verfeinerte wie Lyly die dramatische Poesie. Seine Muse war nicht kühn, nicht originell, noch großartig schöpferisch, aber durch eine elegante Phantasie, Grazie des Ausdrucks und die Melodie des Versmaßes zeichnete er sich aus vor Allen, die ihm als Dramatiker vorangegangen waren. Schon sein erstes Werk, das wir besitzen, „die Anklage des Paris,“ übertraf hierin die besten Schöpfungen seiner Zeit. Es war für den Hof geschrieben und kam 1584 in der

Gegenwart Eliſabeth's zur Aufführung. Der Verfaſſer war damals noch ein junger Mann, der eben erſt die Univerſität Oxford verlaſſen hatte. Er bewies trotzdem einen reineren Geſchmack und mehr Fertigkeit in der Sprache, als man von ſeiner Jugend hätte erwarten ſollen. Verdienſt der Erfindung hat er weiter keines, als das, die bekannte mythologiſche Fabel in zierliche, fließende Verſe gebracht zu haben. Am Schluſſe wird der Apfel der Königin Eliſabeth, welche von Diana erſtaunlich geprieſen wird, eingehändigt.

Trotz dieſer großartigen Schmeicheleien, die der jungfräulichen Königin gezollt wurden, ſcheint Peele doch weiter keine Beſtellungen auf Hofſchauſpiele erhalten zu haben, ſondern Lyly blieb privilegirter Hofpoet. Peele wurde übrigens ſpäter Stadtdichter, aber da er dürftig war, gab er ſelbſt Anecdoten-Sammlungen heraus, ſeiner Noth abzuhelfen und bat auch Lord Burleigh um Unterſtützung. Später war er mit Shakeſpeare am Blackfriarstheater als Schauſpieler und Actionär betheiligt.

Das Beſte von Peele's Werken iſt das bibliſche Drama: „die Liebe des Königs David und der ſchönen Bethſabe" mit dem Trauerſpiel „Abſalom." Campell nennt dasſelbe die erſte Quelle des Pathos und des Wohlklanges, die in der engliſchen dramatiſchen Literatur verfolgt werden kann. Dieſes Lob iſt ſicher übertrieben, was Pathos anbetrifft; Wohlklang iſt nicht abzuſprechen. Die Geſchichte ſpinnt ſich kunſtlos fort. Das Datum der Aufführung iſt unbekannt. Erſt 1599 wurde es gedruckt. Es enthält ſchöne Bilder, auch Plagiate aus Spenſer's Feenkönigin. Den reimloſen Verſen ſieht man es an, daß ſie von einem des Reims gewohnten Dichter verfaßt ſind.

Bei der Beſprechung Peele's wollen wir der Vollſtändigkeit wegen auch ſeine „Alteweibergeſchichte" erwähnen. Warton hat ihr eine Aehnlichkeit mit Milton's Comus vindicirt. Beide Autoren mögen aus derſelben alten Quelle: „die drei Könige

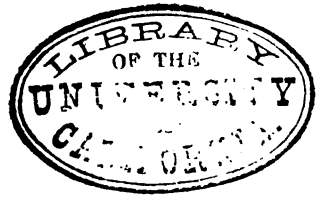
von Colchester" geschöpft haben; während aber Milton diesen Stoff großartig und würdevoll, hat ihn Peele höchst einseitig behandelt. Unter Peele's Händen entstand daraus eine Narrenhausgeschichte in schwerfälliger Prosa und ebenso schwerfälligen reimlosen Versen.

Thomas Nash' Schaustück: „Sommers letzter Wille und Testament" muß hier auch eingereiht werden; denn obgleich es in einer verhältnißmäßig späten Periode (1592) zur Aufführung kam, gehört es doch der Lyly'schen Schule an. Schon daß die Verwechslung der Worte: „Sommer," nämlich der Jahreszeit, und des ebenso genannten Hofnarren Heinrich's VIII. die Grundidee des Stückes bildet, spricht dafür, noch mehr die der alten und neueren Zeit entnommene Gelehrsamkeit, die beigeschleppt, die Mühe, die gezeigt wird, ein so langweiliges Wortspiel zu illustriren. Von Charakterschilderung und interessanten Verwicklungen ist keine Rede. Nur wenige Stellen haben poetischen Werth; die reimlosen Verse enden gewöhnlich mit einer accentuirten Sylbe und ihre Eintönigkeit wird nur durch Abwechslung mit Prosa erträglich.

Schließlich ist noch eines Hofschauspieles in fünf Akten: „des seltenen Triumphs der Liebe und des Glücks" zu erwähnen, 1589 gedruckt und in Gegenwart der Königin aufgeführt. Es ähnelt den späteren Hofmasken.

In der Einleitung streiten sich die Götter und Göttinen des Olymps mit der Furie Tysiphone. Diese gibt an, sie sei vom Pluto, dem Könige der Goldminen, nach dem Olymp gesandt worden, Klage zu führen, daß Venus das Reich des Glückes zerstören wolle, um als einzige Göttin die Welt zu beherrschen. Venus vertheidigt sich, aber das Glück hält die Klage aufrecht. Merkur läßt nun sechs Pantomimen mit Musikbegleitung darstellen von solchen Personen, die das Glück oder die Liebe getödtet hat, als Dido, Cäsar, Hero und Leander u. s. w., und er-

klärt sie. Vulkan macht humoristische oder richtiger grobe Commentare mit Localanspielungen. Jupiter vermittelt zuletzt und befiehlt ihnen, ihre Macht an zwei liebenden Sterblichen „Hermione und Fidelia" zu zeigen, was auch zur Zufriedenheit aller Parteien geschieht, und die Musik proclamirt den Sieg beider Gottheiten und ihre Versöhnung. Ein Compliment an die Königin schließt das Stück, dessen größerer Theil aus Reimen, vermischt mit Prosa, besteht. Reimlose, unregelmäßige Verse kommen nur in der Einleitung vor und sind wahrscheinlich später zugesetzt worden; denn selbst da sind sie oft mit Reimen vermischt.



Dreiunddreißigster Abschnitt.

Das bürgerliche Trauerspiel.

Da die englischen Dramatiker nach allen Richtungen, nach allen Gegenständen ihre Fühlhörner ausstreckten, konnte es auch nicht fehlen, daß sie sehr bald das nahe liegende bürgerliche Trauerspiel in ihr Bereich zogen.

Durch gewaltige Leidenschaften unter außergewöhnlichen Umständen entstandene Mordgeschichten, die das Publikum und mit ihm die Dichter in Aufregung brachten, versprachen bei dramatischer Behandlung schon des Ereignisses selbst wegen Erfolg und behagten besonders der nach Aeußerungen der wildesten Leidenschaft begierigen Zuhörerschaft.

Gleich den Balladenmachern ließen deßhalb auch die Dramatiker keinen einigermaßen anständigen Mord einer Bearbeitung entgehen, kein bemerkenswerther Umstand wurde vergessen. Oft wurde ein mit allen Details als bekannt vorausgesetzter Mord nur gleichsam als dramatische Erzählung ohne Verschönerung und Beiziehung von Phantasie chronikartig behandelt. Von zweien derselben hat man behauptet, daß sie von Shakespeare entweder verfaßt seien, oder daß er doch als Mitarbeiter an ihrer Abfassung betheiligt gewesen. Tieck hielt Shakespeare für den Verfasser von „Arden von Feversham" und Dyce und Collier glauben, daß in dem „Yorkshirer Trauerspiel," das im Globus aufgeführt und im Jahre 1608 mit Shakespeare's Namen ge-

druckt wurde, Stellen vorkommen, die kaum aus einer andern Feder, als der Shakeſpeare's gefloſſen ſein konnten. Wir bezweifeln es, ſo fließend und natürlich manche Stellen ſind; die Harmonie Shakeſpeare'ſcher Gedanken und Versmaße fehlen ihnen.

Wenn jedoch Shakeſpeare wirklich an dieſen bürgerlichen Trauerſpielen betheiligt geweſen, ſo war es nur in ſeiner erſten Zeit und aus Speculation; denn ſeinem univerſellen Geiſte widerſtrebte die bürgerliche Tragödie, die nur bekannte Criminalgeſchichten abhaſpelte; nach dem Ruhme, Rührung ohne höhere Ziele zu erſtreben, geizte er nicht; er überließ ihn ſpäteren Dichtern, z. B. Otway, deſſen Belvidera freilich reichlichere Thränenopfer forderte, als ſeine Ophelia, oder dem W. Lillo, der Arden von Feversham im 18. Jahrhunderte nochmals auf die Bretter brachte. Shakeſpeare ſteckte ſich weitere Ziele.

Indeſſen ſind jene beiden erwähnten Tragödien immerhin bedeutend. Arden von Feversham behandelt einen 1551 unter der Regierung Eduard's VI. begangenen Mord, der lange im Gedächtniſſe des Publikums blieb. Das Drama dieſes Namens wurde zuerſt 1592 anonym gedruckt, und war wahrſcheinlich ein oder zwei Jahre vorher auf die Bretter gebracht worden. Es erlebte ſpäter noch drei Auflagen. Die Handlung iſt folgende: Alice, das Weib Arden's oder richtiger Arderne's, eines Kaufmanns von Feversham, fühlt ſündige Liebe zu Mosbie, einem Manne geringen Standes; ſie beſchließen den Tod Arderne's. Als dieſer auf einer Geſchäftsreiſe nach London begriffen war, werben ſie zu dieſem Zwecke drei Mörder nebſt dem Diener Arderne's, Michael. Aber ſowohl in London, als auch auf einer zweiten Reiſe nach der Inſel Sheppey, wohin ihm gleichfalls die Mörder folgen, wird Arderne's Leben durch die Vorſehung gerettet. Zuletzt ſind ſie genöthigt, ihn in ſeinem eigenen Hauſe zu morden. Während Mosbie mit ihm Damenbrett ſpielt, überfallen die Mörder Arderne von hinten und erſtechen ihn im Beiſein

und mit Hilfe ſeiner Frau Alice, ſeines Knechtes Michael und deſſen Geliebten Suſann, der Schweſter Mosbie's. Seine Leiche wird im Geheimen auf einem Felde hinter dem Hauſe verſcharrt, aber das Blut auf dem Boden und die Fußtapfen der Mörder im friſchgefallenen Schnee verrathen das Verbrechen. Das treuloſe Weib und ihr Geliebter bekennen die Schuld, und werden mit Suſann und Michael zum Richtplatze geführt. Auch die anderen Mörder büßen ihre Schuld mit dem Tode.

Das Drama ſelbſt, das Tieck in's Deutſche übertragen hat, iſt ſehr regelmäßig conſtruirt, verräth dramatiſche Kunſt und Freiheit der Form. Die Charaktere ſind mit Kraft und Wahrheit geſchildert. Arden iſt ein gutherziger Ehemann; auch ſeine Frau führt nur ihre unglückliche Neigung zu Mosbie Schritt für Schritt dem Verbrechen zu. Ihre Jugend, die öftere Abweſenheit ihres Gatten auf Reiſen, die Gelegenheit und ungeſtüme Werbung Mosbie's mögen ihren erſten Fehltritt einigermaßen entſchuldigen.

Nachdem der erſte Schritt zum Verbrechen geſchehen, ringt ſie fortwährend, ſich zu beſſern und ihr Verhältniß zu Mosbie abzubrechen, vermag es aber nicht mehr. Die ſchönſte Scene iſt, wie ſie aus der Kirche kommt mit ihrem Gebetbuche. Das Wort Gottes hat ſie bekehrt. Ihre nachdenkenden Mienen, ihre Trauer fallen Mosbie auf, der ſie fragt: „Was, haſt Du Dich geändert?“ „Ja, erwiedert ſie, ja, zu meinem frühern glücklichen Leben, vom Namen einer verächtlichen Dirne zum Weibe des ehrlichen Arden.“

Sie will das zerſtörende Feuer in ihrer Bruſt dämpfen. Sie wirft Mosbie nun vor, daß er alle Schuld an ihrem tiefen Falle trage; aber auch er macht ihr Vorwürfe, und droht ihr, ſie ewig zu meiden. Da verlaſſen ſie ihre frommen Vorſätze, ihr guter Engel flieht. Sie beſchwört Mosbie ſie anzuhören, ſie will ſich die Zunge abbeißen, wenn ſie bitter ſpricht, ſich tödten, wenn

er seinen Blick von ihr wendet. Kein Frieden soll in ihr wohnen, wenn in Mosbie's Herzen Krieg, sie will Buße thun, weil sie ihn beleidigt, dies Gebetbuch, das Wort Gottes, verbrennen, das sie bekehrte:

„Sieh, Mosbie, ich will die Blätter herausreißen, Blatt „für Blatt, und in dem goldenen Einbande sollen Deine süßen „Worte, Dein Namenszug wohnen, darüber will ich sinnen, als „meinem einzigen Gottesdienst."

Diese gegenseitigen Vorwürfe voll Schuld und Zärtlichkeit, namentlich die Scene, in der sie die Blätter ihres Gebetbuches herausreißt, mögen, gut gegeben, von erstaunlicher Wirkung auf der Bühne gewesen sein. Mosbie verdient so große Zuneigung keineswegs, wenn er auch nicht (wie Tieck in Shakespeare's Vorschule von ihm sagt) immer gemein und schlecht ist, sondern auch Augenblicke hat, in denen er den Verlust seiner Seelenruhe und seines früheren, wenn auch ärmlichen Lebens bedauert, als er noch nach Tagesmüh in Ruhe schlief, während er jetzt voll Unruhe, ohne rückwärts zu können, der Gefahr entgegen gehen müsse. Auf dem letzten Gange zum Blutgerüste benimmt er sich am rohesten gegen das unglückliche Weib, das sich vom Irdischen abgewandt hat, und Verzeihung von Gott hofft.

Das „Yorkshirer Trauerspiel" ist flüchtiger geschrieben und einfacher erzählt nach bekannten Thatsachen oder Balladen. Weitere bürgerliche Trauerspiele jener Zeit, deren Titel uns größtentheils Henslowe aufbewahrt hat, waren: „Eine Warnung für schöne Weiber," 1599 gedruckt, aber viel älter, das gleichfalls den Mord eines Londoner Kaufmanns Sanders durch Brown, den Geliebten seines Weibes, zum Thema hat.

Es ist einem Ereignisse des Jahres 1573 entnommen. Das Werk: „Zwei Trauerspiele in Einem" von Robert Yarrington, 1601 gedruckt, erzählt zwei Mordthaten, die eines Londoner Kaufmannes Beech durch einen Thomas Merry, und eine in Ita-

lien vorgefallene nach der Erzählung: „die Kinder im Walde.“ Beide Kataſtrophen hängen aber gar nicht mit einander zuſammen.

„Die ſchöne Jungfrau von Briſtol,“ das „Trauerſpiel der Stiefmutter,“ „Page von Plymouth,“ „John Cox von Collumpton,“ „Black Bateman aus dem Norden,“ „der mörderiſche Michael“ u. A. waren alles bürgerliche Trauerſpiele.

Vierunddreißigster Abschnitt.

Sturm- und Drangperiode. Das blutige Drama Marlowe's.

Mitten unter diesen Schwankungen der Bühnendichtung erhob sich einer der jungen Poeten, ein Geist voll Feuer und Phantasie, und bestimmte mit sicherer Hand für lange Zeit das Thema, für immer aber die Hülle des romantischen Dramas, dem er zugleich Kraft und Charakterzeichnung verlieh. Christoph Marlowe, der um das Jahr 1562 als Sohn eines Schuhmachers zu Canterbury geboren sein soll, aber eine gelehrte Erziehung zu Cambridge genoß, war es, der zuerst das Publikum aufforderte, von dem Klingklang des reimenden Mutterwitzes und den Possenreißern sich abzuwenden, und ihm zu folgen in das stattliche Kriegszelt des Scythen Tamerlan, „der die Welt mit hochtönenden Worten bedroht und Königreiche mit seinem erobernden Schwerte züchtigt."

Und das Volk, fieberhaft erregt durch die blutigen Trauerspiele der wirklichen Geschichte, die vor seinen Augen vorübergingen: die grausamen Hinrichtungen Babington's, Maria Stuart's, die Vernichtung der Armada u. s. w., folgte ihm, und die Bahn war gebrochen: sowohl die Fesseln des Reimes wurden abgeworfen, das Versmaß Shakespeare's geschaffen, in dem ohne Zwang der Gedanke sich ergießen konnte, als auch geschichtliche, große Stoffe dem Volke, das bisher nur an den Possen des Komikers Tarleton, den Ueberbleibseln der Morali-

täten und ähnlicher Koſt ſich genährt hatte, mundgerecht gemacht; denn jene, dem Antiken nachgebildeten Trauerſpiele, die auf den Hochſchulen oder Gerichtshöfen aufgeführt wurden, und die Werke der Hofdichter drangen nicht in das Volk.

Daß kurze Zeit nach der Aufführung „Tamerlans“ Reim und Proſa, die bisher von den Brettern getönt, faſt gänzlich verſchwunden waren, iſt ein Verdienſt, das Marlowe gebührt und nicht gering anzuſchlagen iſt.

Wahr iſt es: ſchon Lord Surrey bediente ſich bei Ueberſetzung eines Theils der Aeneide reimloſer zehnſilbiger Verſe, und Sackville und Norton verwandten ſie zuerſt für's Drama in ihrem „Ferrex und Porrex;“ eben ſo kamen ſie in andern, vor der Königin aufgeführten Stücken vor: in der „Jokaſte,“ „den Unglücksfällen Arthur's“ u. ſ. w., die mehr oder weniger ſich Ferrex und Porrex auch der Form nach zum Vorbilde nahmen. Trotz alledem herrſchten in den Theaterſtücken, die auf den öffentlichen Bühnen aufgeführt wurden, noch unumſchränkt der Reim und die Proſa, und es war kein leichtes Stück ſie zu verdrängen.

Namentlich zwei Nebenbuhler Marlowe's, Naſh und Greene, beide biſſige Satyriker, waren dieſer Neuerung ſehr abhold. Naſh höhnte den hochfahrenden Tragöden, „der beſſere Federn, als die ſeinigen, durch den ſchwellenden Bombaſt des prahlenden Blankverſes mundtodt machen wolle und mit ſeinem trommelnden Decaſyllabon Ewigkeit in den Mund eines Schauſpielers lege.“

Greene aber wollte auch ferner in Proſa ſchreiben; er könne, meinte er, den Mund nicht ſo voll nehmen, wie der Atheiſt Tamerlan, oder Gott läſtern, wie der verrückte Sonnenprieſter (letzteres vielleicht ein vergeſſenes Werk Marlowe's), er lacht über die prophetiſchen Geiſter, die das Endziel der Gelehrſamkeit in einem engliſchen reimloſen Verſe erblickten,

oder ihm vorwürfen, nicht auch ſolche Verſe ſchreiben zu können. Die zwei Theile Tamerlan's des Großen ſind uns noch erhalten, und wir müſſen geſtehen, daß Greene's und Naſh's Vorwürfe nicht ungegründet ſind. Bombaſt macht ſich breit, unnatürliche, gezwungene Bilder werden herbeigeholt, die Sprache iſt nicht rein. Man muß aber zur Entſchuldigung Marlowe's den Zweck im Auge behalten, den er verfolgte: eine Reform des Dramas der Form und dem Inhalte nach. Um dieſe mit Erfolg bewerkſtelligen zu können, mußte er das Publikum zu gewinnen ſuchen und deſſen Geſchmack und Liebhabereien Conceſſionen machen, die er ſelbſt vielleicht nicht billigte. Mit kühnem Blicke hatte er erkannt, daß Proſa ſchwerfällig, nicht anziehend, Reime aber unnatürlich und ermüdend waren; aber er mußte dem Volke auch etwas anderes bieten für den Klingklang des reimenden Mutterwitzes und der Poſſe, denen es Lebewohl ſagen ſollte. Dies waren nun der ſchwellende Bombaſt, die gigantiſchen Bilder, die das Volk hinriſſen. Dieſe Verſe voll Klang und Pathos wurden ad captandum geſchrieben. Marlowe darf man demnach nicht nach ſtrengen Regeln des guten Geſchmacks und nüchterner Kritik beurtheilen, ſondern als den Pionier Shakeſpeare's, dem er die Pfade ebnete, die Wälder lichtete. Wol ſchwerlich hätte Shakeſpeare, der durch Fähndrich Piſtol den Tamerlan höhnen läßt, wenigſtens in der erſten Zeit, die Feſſeln des Reimes verlaſſen, dem er mehr zugethan war, als andere Dichter, wenn Marlowe nicht gelebt hätte.

Uebrigens ſind unter den Uebertreibungen, unter dem Schwulſt dieſes Tamerlan's Stellen von hoher Schönheit und wilder Größe verborgen. Und auch ſein Schwulſt, ſeine Hyperbeln ſind oft ſo poetiſch, daß man ſelbſt aus ſeinen Abſurditäten das Genie erkennt; z. B. die Hyperbeln, in die Tamerlan beim erſten Anblick der Schönheit Zenocrate's aus-

bricht, verrathen den großen Dichter und seine Ueberschwenglichkeit an reichen Bildern und Ideen. Er hat, was allen bisherigen Dichtern fehlt: dramatische Kraft und wilde Schönheit. Jonson sprach stets mit Ehrfurcht von Marlowe's „mächtigem Verse" und Drayton von seinem „schönen Wahnsinn."

Im Tamerlan ist der Durst nach Macht, wie im Faust der nach Sinnengenuß kräftig gezeichnet. Er ist reich an kraftvoll lakonischen Stellen; so ruft Bajazet aus: „Großer Tamerlan, groß durch meinen Fall!" Auch der Gegenstand selbst muß angesprochen haben: das Leben und die Eroberungen dieses Feldherrn, der von der niedrigsten Lebensstufe sich erhob zu den höchsten Ehren des Thrones. Die Effectscenen und stets neuen Situationen behagten dem nach Neuem und Großem begierigen Publikum. Nur diesem Publikum zu gefallen, verschmähte Marlowe nicht Stellen niedriger Komik, die er aber beim Drucke wegließ, als einer so erhabenen und stattlichen Geschichte unwürdig. Uebrigens nahm er, um sich den Erfolg zu sichern, Alles zu Hilfe, selbst Plagiate aus Spenser und Ariost.

Der zweite Theil des Tamerlan, der schon weniger Extravaganz und Gewaltthätigkeit der Gedanken und größere Reinheit der Sprache zeigt, war, als Spectakelstück betrachtet, so effectvoll, wie der erste. Es kommt darin die Scene vor, in der Tamerlan im Siegeswagen von den Königen von Syrien und Trapezunt auf die Bühne gezogen wird:

„Holla ihr vollgestopften Mähren Asiens, die dreißig Meilen nur des Tages laufen," die Shakespeare und andere Dramatiker persiflirt haben. Neben absurdem Bombast glänzen aber auch Stellen von hoher poetischer Schönheit, z. B.:

„Die Pferde, die da lenkt des Himmels gold'nes Auge,
„Die aus den Nüstern Morgenröthe schnauben
„Auf ihrem Feuerweg hoch über Wolken."

oder beim Tode der Zenocrate:

„Jetzt wallen Engel auf des Himmels Zinnen,
„Als Boten die Unsterblichen zu mahnen
„Die göttliche Zenocrat' aufzunehmen."

oder die Stelle, in welcher Tamerlan den Tod beschreibt, wie er ihn erfassen möchte, aber vor seinem Blicke zurückschreckt:

„Seht! wie mein Sclav, das garst'ge Ungeheuer,
„Der Tod, mit seinem Bogen blaß vor Furcht
„Zitternd und bebend dasteht, auf mich richtend
„Den mörderischen Pfeil, doch immer flieht
„Vor jedem meiner Blicke, nur heranstiehlt,
„So oft hinweg ich sehe."

Das Versmaß ist abwechselnd und fließend. Zeit und Ort der Handlung wechseln vielfach; schon im ersten Acte kommen wir nach Persien, dem Scythenlande, Georgien und Marocco, und können nur aus dem Texte selbst bisweilen erkennen, wo wir uns befinden.

„Die tragische Geschichte des Lebens und Todes Doctor Faust's," wahrscheinlich bald nach dem Tamerlan um 1588 verfaßt, war auch beim Publikum sehr beliebt und wurde oft aufgeführt.

Dramatiker wie Dekker, Birde, Rowley machten später Zusätze. Auch bei diesem Stücke wurden Scenen von niedriger Komik eingeführt dem Publikum zu Liebe.

Diese frühe Bearbeitung der Faustsage ist voll dramatischer Kraft. Im Faust Marlowe's ist übrigens nicht der Durst nach Wissen, sondern nach sinnlichem Genusse geschildert. Faust, der die Zauberkunst studirt hat, verschreibt Lucifer seine Seele, um einen Geist zu seinen Befehlen und unumschränkten sinnlichen Genuß 24 Jahre lang zu erhalten. Er besucht verschiedene Länder, ruft die Geister aus der Tiefe und lebt in Glanz und Ueppigkeit.

Endlich nach Ablauf dieſer Zeit kommen, da er dem Rufe ſeines guten Engels zur Reue kein Gehör gibt, die böſen Geiſter unter Donner und Blitz, ſeine Seele abzuholen. Nun folgen Scenen der tiefſten Verzweiflung und Seelenangſt. Am Abgrunde ewigen Untergangs, den er erwartet, während die Glocke 11 und 12 Uhr ſchlägt, Rettung erflehend, aber nicht hoffend, unfähig zur Reue, da er Berge und Hügel beſchwört, über ihn zu fallen und ihn vor der Rache des Himmels zu bergen, iſt das Intereſſe jedes Zuhörers durch das überwältigende Pathos ſeines Monologs gefeſſelt.

Auch der claſſiſche Geſchmack Marlowe's zeigt ſich zu ſeinem Vortheile in der ſchönen Anrede an die griechiſche Helena, die ihm Mephiſtopheles zwiſchen zwei Cupido heraufbeſchwört, ſeine Geliebte zu ſein. Im Fauſtus verfolgte Marlowe hauptſächlich den Zweck, ſein Publikum in Erſtaunen zu ſetzen und zu bezaubern durch Neuheit, ſpannende und übernatürliche Scenen und Abwechslung. Wirklich erregen auch alle ernſten Scenen des Fauſt Mitleid und Schrecken. Die Verſe ſind voll Kraft, Majeſtät und abwechſelnd in Pauſe, Biegungen und Modulation. In dieſer Beziehung wenigſtens blieb Shakeſpeare nichts zu verbeſſern übrig. Er ſchaltet auch bisweilen Alexandriner und halbe Verſe ein, um mehr Effect hervorzubringen. Ueberhaupt iſt nichts Monotones in dem ganzen Trauerſpiele. Auf Einheit der Zeit und des Ortes wird auch hier keine Rückſicht genommen.

„Das Pariſer Blutbad," wahrſcheinlich nach 1588 aufgeführt, das in einem etwas verſtümmelten Texte auf uns kam, war offenbar eine ſchnell verfaßte Gelegenheits-Arbeit. Es war auch betitelt: „Guiſe" nach der Hauptperſon, dem Herzog von Guiſe. Als Drama erregt es wenig Intereſſe; es iſt ohne Einheit der Handlung und überaus reich an Blutvergießen.

Doch ſind einzelne Stellen voll Kraft und auch der Charakter des Herzogs von Guiſe iſt gut gezeichnet.

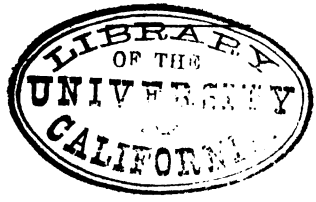
Im „Juden von Malta," wahrſcheinlich 1589 oder 1590 verfaßt, zeichnet Marlowe die böſen Leidenſchaften der menſchlichen Bruſt mit einer Kraft, wie ſie ſelten gezeichnet worden ſind. Den Prolog dazu ſpricht Machiavelli. Das Stück hatte offenbar auch nur den Zweck, den Geiſt des Publikums durch Schrecken und Blutvergießen zu feſſeln. Für unſere Zeit wäre es ungenießbar und empörend.

Der Hauptcharakter des Stücks, der „Jude Barabas" iſt nach den Vorurtheilen geſchildert, welche die alte Zeit von dem unglücklichen Geſchlechte der Iſraeliten hatte. Er iſt ein Ungeheuer; auch für ſeine Tochter kann kein Mitgefühl aufkommen, da ſie ihres Vaters blutigen Abſichten zu nahe ſteht, und ſonſt eine zu wenig intereſſante Figur ſpielt. Die ganze Anlage des Stücks iſt confus, übertrieben und unwahrſcheinlich, die Verſe ſind voll Abwechslung und Wohlklang und die Verwünſchungen des Juden, nachdem ihn der Gouverneur von Malta ſeines Reichthums beraubt hat, ſeine tiefen Rachepläne, deren Befriedigung der übrige Theil des Stücks gewidmet iſt, und ſein Jauchzen über ihr Gelingen noch vor ſeinem Tode, nämlich darüber, daß er des Gouverneurs Sohn erſchlug und Türken und Chriſten die Grube gegraben, iſt voll dramatiſcher Kraft.

„Eduard's II. unruhige Regierung und bedauernswerther Tod," wahrſcheinlich das letzte, ſicher das beſte Drama Marlowe's, iſt eine „Hiſtorie" und überragt ähnliche alte Producte z. B. die Siege Heinrichs V. und den alten König John bedeutend. Es ähnelt den Hiſtorien Shakeſpeare's in der Conſtruction. Auch der Charakter des Shakeſpeare'ſchen Richard II. iſt in nicht geringem Grade dem Eduard II. nachgebildet. Das Trauerſpiel enthält glänzende Scenen, beſonders jene Schil-

derung des Todes Eduard's II. Hier zeigt ſich auch Marlowe's Verſification in ihrem Glanze; er handhabt als Meiſter den Blankvers, an dem jetzt nichts mehr zu verbeſſern war. Denn in Betreff der Form wurde Marlowe ſelbſt von Shakeſpeare nicht übertroffen. Der Alexandriner iſt bei ihm ſo geſchickt angebracht, um die Eintönigkeit zu verſcheuchen, und zu gleichem Zwecke wird die Cäſur ſo verändert, nur ſelten auf die ſechſte Sylbe gelegt, auch bisweilen eine Sylbe mehr einſchaltet, Dactylen ſtatt Trochäen in Anwendung gebracht, daß ein reiches Versmaß geſchaffen wurde, lieblich durch ſeine Lebhaftigkeit, ſeinen Wechſel. Marlowe's Ohr war correct, er hatte Sinn für Harmonie; auch der Gebrauch von halben Zeilen und unvollſtändigen Verſen zeigte ſich ſehr wirkungsvoll. Marlowe entdeckte auch zuerſt die Schönheit und den Nutzen der Trochäen.

Man ſchrieb Marlowe noch andere Tragödien zu: Richard, Herzog von York, Heinrich VI. und den erſten Theil des Kampfes zwiſchen Lancaſter und York, wohl mit Unrecht; doch verfaßte er mit Naſh das Trauerſpiel „Dido, Königin von Carthago," und überſetzte einen Theil von „Hero und Leander" und die Elegien Ovid's, die auf Befehl des Erzbiſchofs von Canterbury wegen ihrer Sittenloſigkeit verbrannt wurden. Er ſtarb zu früh für ſeine Kunſt in einer durch Eiferſucht veranlaßten Rauferei, nachdem er ſchon früher einmal eine Verwundung erhalten, die ihn zum Schauſpieler untauglich gemacht, und wurde am 1. Juni 1593 zu Deptford begraben.



Fünfunddreißigster Abschnitt.

Marlowe's Nachahmer.

Der große Erfolg der Marlowe'schen Tragödien eiferte auch andere Dichter an, ihn nachzuahmen. Indeß, wie Marlowe räusperte und spuckte, das hatten sie ihm abgeguckt, aber sein Genie hatten nur Wenige. „Die tragische Regierung des Selimus, des Kaisers der Türken," von einem unbekannten Verfasser, 1594 bei Thomas Creede gedruckt, scheint dem Tamerlan auf dem Fuße gefolgt zu sein. Es ist kühn angelegt, aber ohne alle originelle Gedanken, voll Mord und Todschlag. Ja, der Autor verspricht sogar in einem zweiten Theile „noch größere Mordthaten" dem Publikum vorzuführen. Der Verfasser des Selimus wagte aber nicht, den Reim vollständig zu verlassen, er wechselte mit reimlosen Versen, welch' letztere schwerfällig und gezwungen sind. Das Stück enthält auch Scenen der niedrigsten, rohesten Komik.

Der Erfolg Marlowe's erregte, wie wir schon mitgetheilt, die Eifersucht Greene's und seines Freundes Nash. Letzterer scheint indessen bald darauf in ein freundschaftliches Verhältniß zu Marlowe getreten zu sein, da beide Dichter gemeinsam das Trauerspiel „Dido, Königin von Carthago" verfaßten. Es ist nach Virgil's Aeneide bearbeitet. Die von Nash verfaßten Stellen erkennt man an der Eintönigkeit des Versmaßes, während die von Marlowe's Hand sich sowohl durch größere Abwechslung im Rythmus, als auch durch üppigere, reichere Phantasie vor

jenen auszeichnen. Die Scenen der leidenschaftlichen Liebe besonders flossen unverkennbar aus Marlowe's Feder. Greene ereiferte sich über den ihm gemachten Vorwurf: er sei nicht im Stande reimlose Jamben zu schreiben, aber in der That vermochte er es auch nicht, in der Vollkommenheit wenigstens nicht, wie Marlowe. Er versuchte sich in dieser Kunst schon vor 1588, wohl bald nach Marlowe, aber es wollte nicht gehen. Trotz seines Bestrebens, etwas Abwechslung in den Rythmus seiner Blankverse zu bringen, fließen sie in den meisten Fällen doch in ermüdender Eintönigkeit und Aehnlichkeit, zahm und lahm dahin.

In seiner Geschichte des „Orlando furioso" (1594 gedruckt) verfolgte Greene dasselbe Ziel wie Marlowe: um jeden Preis das Publikum anzuziehen. Deßhalb brachte er alle möglichen Charaktere in allen möglichen Trachten auf die Bühne: Europäer, Asiaten und Afrikaner; deßhalb drängte er so viel Liebe, Rache, Eifersucht, Fechtscenen und Blödsinn als nur immer möglich in ein fünfactiges Trauerspiel zusammen, auch gibt ihm der Wahnsinn Orlando's Gelegenheit, niedrig komische Scenen einzuführen, wie z. B. jene, wo Orlando eines Geigers Schädel mit dessen eigener Geige einschlägt, die ein Publikum, wie das damalige, entzücken mußten.

Große Worte mit classischer Gelehrsamkeit ausgefüttert, Beschreibungen von glänzenden Gegenständen mit glänzenden Epitheten ohne inneren Werth, ohne schöne Gedanken und angemessene Sprache charakterisiren Greene. Er war zwar ein ziemlicher Meister der Diction, aber seinen Gedanken fehlt alle Neuheit und Originalität, und es ist unbegreiflich, daß Tieck in seiner Vorrede zu Shakespeare's Vorschule ein glückliches Talent, einen hellen Geist und lebhafte Phantasie an seinen Schriften rühmt. Greene schrieb nur für Geld, um sich aus der Noth zu helfen, und nicht aus innerm Drang, alles ist flüchtig und ohne Fleiß und Anstrengung zusammengeschrieben.

Seine „Geſchichte des Mönchs Bacon und Mönchs Bongay“ (zuerſt 1594 veröffentlicht) ſcheint durch Marlowe's Fauſt eingegeben worden zu ſein. Sie ſteht dieſem aber weit nach, ſowohl was den Plan, als was die Ausführung betrifft. Die Mönche ſind nur einfache Beſchwörer, während Fauſt als mächtiger Zauberer durch ſein tiefes Wiſſen und ſeinen großen Verſtand ſich die Geſchicke dienſtbar machte. Sie greifen auch nur mittelbar in die Handlung ein. Das Hauptthema bildet die Liebe Eduard's I., als er noch Prinz von Wales war, zur Tochter ſeines Förſters. Das Stück iſt zwar voll Abwechslung, aber ſpannt doch nicht das Intereſſe der Zuhörer. Auch komiſche Scenen fehlen nicht. Zuletzt holt noch einer der Teufel den Zögling des Mönchs Bacon und dieſer entſagt deßhalb der Zauberkunſt.

In der „ſchottiſchen Geſchichte Jakob's IV.“ ſind viele Reime mit reimloſen Verſen gemiſcht. Greene ſcheint zur Erkenntniß gekommen zu ſein, daß er wirklich nicht im Stande ſei, gute, reimloſe Jamben zu verfaſſen, wenigſtens, daß Reime ihm beſſer von Statten gingen. Dieſe „Geſchichte“ iſt eher ein romantiſches Spiel als ein hiſtoriſches Drama, es wird von dem Feenkönig Oberon aufgeführt, und Feentänze finden in den Zwiſchenacten ſtatt.

„George a Green,“ der Schäfer von Wakefield, iſt ſowohl der Form als dem Inhalte nach das Beſte von Greene's Dramen. Die Verſe fließen hier leichter und mit mehr Abwechslung, und die Geſchichte iſt lebhaft und anſprechend. Die Könige von Schottland und England mit ihrem Adel und Robin Hood mit ſeinen luſtigen Mannen, ſie alle werden von George a Greene angeführt. Zu komiſchen Scenen iſt häufig Proſa angewandt. Der „komiſchen Geſchichte von Alphonſus, König von Arragon,“ ſcheint ebenfalls der Tamerlan als Modell vorgeſchwebt zu haben. Dieſe Geſchichte führt uns die kriegeriſchen Leiſtungen des Carinus, Königs von Arragon, vor, und ſeines Sohnes Alphons,

die ein Uſurpator Flaminius vertrieben hatte. Alphons beſiegt den Uſurpator, dann ſeinen Wohlthäter Belinus, den Herzog von Mailand, und zuletzt den Großtürken, deſſen Tochter Iphigina er heirathet.

Nichts als Gefechte mit Chriſten und Türken und Amazonen füllen die Scene. Auch die Zauberin Medea, die den Propheten Calchas heraufbeſchwört, tritt auf. Claſſiſche Anſpielungen fehlen nicht. Greene wollte dazu noch einen zweiten Theil ſchreiben, aber entweder machte das Stück kein Glück, oder es trat ſein ſchneller Tod dazwiſchen.

Auch Peele's Talent, das doch ein ſanftes, lyriſches war, konnte ſich der gewaltigen Einwirkung des Marlowe'ſchen Rachedrama's nicht entziehen. Seine „Schlacht von Alcazar" wurde kurz nach der Aufführung des Tamerlan jedenfalls in der Abſicht geſchrieben, einen ähnlichen Erfolg auf der Bühne zu erzielen. Es iſt ein regelloſes Spektakelſtück, das theils in Portugal, theils in Afrika ſpielt, durch die Einführung des Abenteuerers Thomas Stukely, Schmähungen der Katholiken und Schmeicheleien für Eliſabeth nach Popularität haſcht, und Anſpruch macht die Kraft des Marlowe'ſchen Ausdrucks zu erreichen, aber ohne deſſen Feuer und Phantaſie. Alles iſt gezwungenes Machwerk. Auch das Versmaß iſt ſchwerfällig und eintönig trotz bisweilen eingeſchalteter Couplets.

Wieder ahmte Peele den Marcowe nach in ſeinem „Eduard II.," ohne ihn auch hier zu erreichen. Wir werden dieſes Werkes bei den „Hiſtorien" erwähnen.

Eine weitere Nachahmung des Tamerlan's war das hiſtoriſche Schauſpiel: „Die Wunden des Bürgerkrieges" (des Marius und Sylla) von Thomas Lodge, einem Freunde Greene's, mit dem er gemeinſam „den Spiegel für London und England" ſchrieb, eine Satyre, in der die Geſchichte Ninive's in der Bibel auf London angewandt und die Bühne vertheidigt wird. Lodge ſchrieb

Seine „Geſchichte des Mönchs Bacon und Mönchs Bongay“ (zuerſt 1594 veröffentlicht) ſcheint durch Marlowe's Fauſt eingegeben worden zu ſein. Sie ſteht dieſem aber weit nach, ſowohl was den Plan, als was die Ausführung betrifft. Die Mönche ſind nur einfache Beſchwörer, während Fauſt als mächtiger Zauberer durch ſein tiefes Wiſſen und ſeinen großen Verſtand ſich die Geſchicke dienſtbar machte. Sie greifen auch nur mittelbar in die Handlung ein. Das Hauptthema bildet die Liebe Eduard's I., als er noch Prinz von Wales war, zur Tochter ſeines Förſters. Das Stück iſt zwar voll Abwechslung, aber ſpannt doch nicht das Intereſſe der Zuhörer. Auch komiſche Scenen fehlen nicht. Zuletzt holt noch einer der Teufel den Zögling des Mönchs Bacon und dieſer entſagt deßhalb der Zauberkunſt.

In der „ſchottiſchen Geſchichte Jakob's IV.“ ſind viele Reime mit reimloſen Verſen gemiſcht. Greene ſcheint zur Erkenntniß gekommen zu ſein, daß er wirklich nicht im Stande ſei, gute, reimloſe Jamben zu verfaſſen, wenigſtens, daß Reime ihm beſſer von Statten gingen. Dieſe „Geſchichte“ iſt eher ein romantiſches Spiel als ein hiſtoriſches Drama, es wird von dem Feenkönig Oberon aufgeführt, und Feentänze finden in den Zwiſchenacten ſtatt.

„George a Green,“ der Schäfer von Wakefield, iſt ſowohl der Form als dem Inhalte nach das Beſte von Greene's Dramen. Die Verſe fließen hier leichter und mit mehr Abwechslung, und die Geſchichte iſt lebhaft und anſprechend. Die Könige von Schottland und England mit ihrem Adel und Robin Hood mit ſeinen luſtigen Mannen, ſie alle werden von George a Greene angeführt. Zu komiſchen Scenen iſt häufig Proſa angewandt. Der „komiſchen Geſchichte von Alphonſus, König von Arragon,“ ſcheint ebenfalls der Tamerlan als Modell vorgeſchwebt zu haben. Dieſe Geſchichte führt uns die kriegeriſchen Leiſtungen des Carinus, Königs von Arragon, vor, und ſeines Sohnes Alphons,

die ein Uſurpator Flaminius vertrieben hatte. Alphons beſiegt den Uſurpator, dann ſeinen Wohlthäter Belinus, den Herzog von Mailand, und zuletzt den Großtürken, deſſen Tochter Iphigina er heirathet.

Nichts als Gefechte mit Chriſten und Türken und Amazonen füllen die Scene. Auch die Zauberin Medea, die den Propheten Calchas heraufbeſchwört, tritt auf. Claſſiſche Anſpielungen fehlen nicht. Greene wollte dazu noch einen zweiten Theil ſchreiben, aber entweder machte das Stück kein Glück, oder es trat ſein ſchneller Tod dazwiſchen.

Auch Peele's Talent, das doch ein ſanftes, lyriſches war, konnte ſich der gewaltigen Einwirkung des Marlowe'ſchen Rachedrama's nicht entziehen. Seine „Schlacht von Alcazar" wurde kurz nach der Aufführung des Tamerlan jedenfalls in der Abſicht geſchrieben, einen ähnlichen Erfolg auf der Bühne zu erzielen. Es iſt ein regelloſes Spektakelſtück, das theils in Portugal, theils in Afrika ſpielt, durch die Einführung des Abenteuerers Thomas Stukely, Schmähungen der Katholiken und Schmeicheleien für Eliſabeth nach Popularität haſcht, und Anſpruch macht die Kraft des Marlowe'ſchen Ausdrucks zu erreichen, aber ohne deſſen Feuer und Phantaſie. Alles iſt gezwungenes Machwerk. Auch das Versmaß iſt ſchwerfällig und eintönig trotz bisweilen eingeſchalteter Couplets.

Wieder ahmte Peele den Marcowe nach in ſeinem „Eduard II.," ohne ihn auch hier zu erreichen. Wir werden dieſes Werkes bei den „Hiſtorien" erwähnen.

Eine weitere Nachahmung des Tamerlan's war das hiſtoriſche Schauſpiel: „Die Wunden des Bürgerkrieges" (des Marius und Sylla) von Thomas Lodge, einem Freunde Greene's, mit dem er gemeinſam „den Spiegel für London und England" ſchrieb, eine Satyre, in der die Geſchichte Ninive's in der Bibel auf London angewandt und die Bühne vertheidigt wird. Lodge ſchrieb

auch noch in ernster Prosa eine Apologie des Drama's, Uebersetzungen, Satyren, lyrische und Schäfergedichte, die viel elegante Gedanken, natürliche Phantasie und schöne Versification besitzen. Vor Allem aber „Rosalinde," eine Novelle, in einem entzückenden Geiste romantischer Phantasie und Liebe zur Natur geschrieben, auf deren Grundlage Shakespeare sein Lustspiel „Wie es Euch gefällt" aufbaute.

Obgleich Lodge in dieser Novelle an den phantastischen Styl Lyly's erinnert und gleich seinem Freunde Greene nach künstlicher Zierrath und gesuchten Anspielungen hascht, um sich dem Geschmacke seiner Zeit anzupassen, so bricht doch seine Liebe zur natürlichen Schönheit zuweilen durch, und man muß namentlich von seiner Rosalinde rühmen, daß man sie selbst neben Shakespeare's Lustspiel lesen kann.

Man sieht schon aus der Verschiedenheit dieser dichterischen Producte, wozu auch eine Uebersetzung des „Josephus" zu rechnen ist, mehr noch aus seinen verschiedenen Lebensstellungen: als Student, Seefahrer, Schauspieler, Jurist und Mediciner, daß Lodge kein Dramatiker von Profession war und sich bei Zeiten die Warnung Greene's zu Herzen nahm. Er erwarb sich Vermögen und starb 1625 an der Pest.

Diese „Wunden des Bürgerkrieges" sind auch nur durch die Erfolge Marlowe's hervorgerufen worden, dessen reimlose Jamben er nachahmte. Das Stück selbst ist schwerfällig und uninteressant. Kraft und Kühnheit der Auffassung fehlen ihm, aber in der Zeichnung der Charaktere übertrifft er die meisten der damaligen Dramatiker. Es ist nicht das Werk eines Genies, zeigt aber von keinem gewöhnlichen Talente. Es wurde nach 1586 geschrieben, und ahmt unter anderem die Scene im Tamerlan nach, als dieser im Siegeswagen von gefangenen Fürsten gezogen wird; die Charaktere des alten Marius und des Sylla sind mit Geist und Bestimmtheit gezeichnet: das Letztere mußte um so

ſchwieriger ſein, da ſich beide im Ehrgeiz und in der Grauſamkeit ſo ſehr gleichen. Marius iſt edelmüthiger und muthiger geſchildert, als Sylla, der als ein heftiger, grauſamer Tyrann dargeſtellt wird. Auch der unerſchütterliche, ſeinem Vater anhängliche jüngere Marius und der beredte Antonius intereſſiren, ſowie das Weib und die Tochter des Sylla. Ein Narr und andere niedrig komiſche Charaktere ſollen die Zuhörer erheitern.

Auf Einheit des Ortes und der Zeit und graſſe Anachronismen kommt es dem Verfaſſer auch nicht an. Sein reimloſer Vers iſt noch eintöniger, als der ſeiner Zeitgenoſſen; er vermeidet Trochäen am Schluſſe der Zeilen und wendet auch bisweilen den Reim an.

Das einzige der Rachedramen, welches ſein Vorbild, den Tamerlan, erreichte, ja es an Gehalt und Erfolg übertraf, war das „ſpaniſche Trauerſpiel" von Thomas Kyd. Die berühmteſten Schauſpieler jener und der folgenden Zeit, die Burbadge, die Alleyn, boten ihr Talent auf, den Helden dieſes Trauerſpiels, den Rache brütenden Hieronimo, würdig darzuſtellen. Doch gebührt der Ruhm nicht Kyd allein. In den Jahren 1601 und 1602 machte Ben Jonſon Zuſätze dazu, und dieſe neuen Scenen erwieſen ſich nach Lamb als das wahre Salz des alten Stückes. Sie gaben ihm erſt die wahre Kraft und Schönheit, ſo daß Kyd's Antheil an dem Trauerſpiel in den Hintergrund trat. Es findet ſich in der That in Ben Jonſon's ſämmtlichen Stücken nichts, was an pathetiſcher Schönheit dieſen Zuſätzen zur ſpaniſchen Tragödie gleichkommt. Nebſtdem ſchrieb Kyd auch noch einen erſten Theil dieſes Hieronimo, und überſetzte die „Cornelia" aus dem Franzöſiſchen von Garnier.

Ob er noch andere Stücke geſchrieben habe, wie Hawkins meint, iſt zweifelhaft. Der erſte Theil des Hieronimo zählt noch eben ſo viele gereimte als ungereimte Verſe und kam um das Jahr 1588 auf die Bretter. Er ſteht dem zweiten Theile bedeu-

tend nach. Es fehlt dem Stücke an Handlung, die nur die Liebe des Don Andrea und der Bellimperia ausfüllt, dafür wird dem Publikum viel Spektakel geboten. Die Scene wechselt zwischen Spanien und Portugal, es brechen Feindseligkeiten zwischen beiden Ländern aus, da letzteres dem ersteren den Tribut verweigert. Das Streben nach Charakterzeichnung ist nicht ganz ohne Erfolg geblieben, Andrea und sein Nebenbuhler Balthazar sind mit Kraft und Entschiedenheit gezeichnet und der verdachtlose Edelmuth des Ersteren in Gegensatz gebracht zu den verschmitzten Intriguen Lorenzo's, des Neffen des Königs und Erben des spanischen Thrones.

Was die Sprache betrifft, so zeigt Kyd eine nicht unbedeutende Gewalt über dieselbe, wir sehen Trochäen am Ende der Zeilen, kunstvolle Pausen, und gelegentlich überzählige und mangelnde Sylben, um eine Abwechslung herbeizuführen.

Der zweite Theil des Hieronimo, „die spanische Tragödie," ist, wie wir schon gesagt, ein mächtiges Drama. Kyd verdient einen Platz über den meisten seiner Zeitgenossen. Er zeigt einen bedeutenden Geist, und seine Gedanken sind oft neu, natürlich und kühn. Seinen Bombast, die Blutströme und die Todesscenen seiner Trauerspiele hat der Geschmack seiner Zeit zu verantworten. An eigenem Geschmack mag er manchem seiner Mitbewerber, z. B. Peele, nachstehen, an Kraft und Charakter aber übertrifft er sie weit, und sind seine reimlosen Verse auch nicht so fließend, so fehlt es ihnen doch nicht an Geist, Kraft und Abwechslung. Gleich Marlowe's Tamerlan hat auch das „spanische Trauerspiel" manches Unzusammenhängende und Absurde, und spätere Dramatiker ergriffen die wohlfeile Gelegenheit, um einzelne Stellen herauszunehmen und zu persifliren; aber es läßt sich nicht läugnen, daß es zum größten Theile pathetisch und spannend ist. Horatio, der Sohn des Hieronimo, auf den die Liebe Bellimperia's nach dem Tode ihres Gatten Andrea gefal-

len iſt, wird im Garten ſeines Vaters durch ſeinen Nebenbuhler, den Prinzen von Portugal, und Lorenzo, den Bruder der Bellimperia, gehängt. Dieß ereignet ſich ſchon zu Anfang des zweiten Actes, und während der übrigen Acte iſt Hieronimo, anſcheinend im Zuſtande der Geiſtesabweſenheit, bemüht, Rache zu finden, die ihm zuletzt auch wird. Der Rache brütende alte Mann, der vor dem Könige und dem Gerichtshofe in Spanien Gerechtigkeit für ſeinen gemordeten Sohn verlangt, in jedem Geſichte ſeinen Horatio ſucht, allen Gegenſtänden, die in ſeine Nähe kommen, die Farbe ſeines Grames leiht, erinnert an Lear. Sein Kummer iſt zwar nicht ſo erhaben, aber gewiß eben ſo heftig. In der Art, wie er die Ausführung ſeiner Rache immer verſchiebt, erinnert er an Hamlet, und ein Zwiſchenſpiel in dieſem Trauerſpiele, welches die Löſung der Kataſtrophe bringt, gibt dieſem Stücke eine weitere Aehnlichkeit mit dem Shakeſpeare'ſchen Drama. Die übrigen Charaktere erreichen den des Hieronimo nicht; ganze Stellen des Stückes ſind in Reimen geſchrieben, beſonders am Anfang.

Das gräßlichſte aller dieſer Rachedramen mit dem reichlichſten Blutvergießen war Henry Chettles Trauerſpiel: „Hoffman, oder Rache für einen Vater." Es iſt dies eine empörende Maſſe von Gräßlichkeiten und Mord, und der Autor ſcheint die Abſicht gehabt zu haben, alle nur möglichen Schreckniſſe zu concentriren. Das Stück ſpielt an den Küſten des baltiſchen Meeres, in deſſen Nähe der Herzog von Preußen ſeinen Hof hält.

Admiral Hoffman, der Vater des Helden, wurde, nachdem er lange dem Herzoge von Lunenburg gedient, als Seeräuber hingerichtet, indem man ihm eine Krone von glühendem Eiſen auf das Haupt ſetzte, und das Fleiſch von ſeinen Gebeinen ſchälte und dieſe an einen Galgen hing. Der junge Hoffman ſtiehlt das Skelett ſeines Vaters bei Nacht, und hängt es als mahnen-

des Zeichen ſeiner Rache in einer einſamen Höhle, in der Nähe eines Waldes an der Küſte, auf.

Als erſtes Opfer ſeiner Rache fällt Prinz Otto von Lunenburg, der Schiffbruch gelitten hat, und den Hoffman mit Hilfe eines treuloſen Dieners des Fürſten, Namens Lorrique, den gleichen Tod ſterben läßt, den ſein Vater ſtarb, und deſſen Leichnam er dann an der Seite jenes Skelettes aufhängt. Hoffman verkleidet ſich darauf als Prinz Otto von Lunenburg und durch den Beiſtand eben jenes Lorrique gelingt es ihm, als ſolcher zu gelten und durch verſchiedene Künſte ſeine Rache an jenen, die ſich an dem Tode ſeines Vaters betheiligt hatten, zu ſättigen. Freilich ſind dieſe Künſte manchmal ſehr unwahrſcheinlich und plump.

Nichts deſtoweniger gelingt es ihm doch, ſechs bis ſieben Perſonen in die andere Welt zu ſchicken, ohne Verdacht zu erregen. Ja, Hoffman wird ſogar von dem Herzoge von Preußen ſtatt deſſen blödſinnigen Sohnes Jerome zum Erben des Reiches erwählt, und nur die Schwäche des Helden, der ſich in die alte Herzogin Martha, die Witwe des Fürſten, den er vorſtellt, verliebt, führt ihn dem Untergang entgegen, indem dieſe unter dem Vorgeben, ſeine Wünſche erhören zu wollen, ihn in einen Hinterhalt an jene Küſte des baltiſchen Meeres lockt, wo er die Gebeine ſeines Vaters und des Prinzen aufbewahrt hat, und ihn dort durch einen Trupp Bewaffneter überfallen und durch die eiſerne Krone ſterben läßt. Man ſieht, der ganze Plan des Stückes iſt confus und gewaltſam angelegt, und durch das Uebermaß von Schrecken und Blutvergießen hat der Verfaſſer dem Stücke ſicher nur geſchadet. Uebrigens kam es in einem ſehr kläglichen und verſtümmelten Zuſtande auf uns; denn nachfolgende Abſchreiber und Schauſpieler haben ihr Möglichſtes gethan, verſchiedenen Unſinn und Schwulſt beizufügen.

Chettle war urſprünglich ein Buchdrucker, wurde als ſolcher mit dramatiſchen Schriftſtellern bekannt, und wandte ſich

dann selbst dieser Carriere zu. Vom Jahre 1597 bis 1603 war er mehr oder weniger bei der Abfassung von 38 Stücken betheiligt, von denen aber nur 4 auf uns gekommen sind, worunter das Schauspiel „von der geduldigen Griffel," „der blinde Bettler von Bethnal Green," „der Tod von Robert Graf von Huntington." Unter seinen Stücken war auch eines, dessen Held der Cardinal Wolsey war, wahrscheinlich das Original zu Shakespeare's Heinrich VIII. Seine Mitarbeiter waren: Haughton, John Day, Anthony Munday u. A. Munday trat schon im Jahre 1579 als Schriftsteller auf und war bei 14 Stücken betheiligt. Meres heißt ihn den besten Erfinder unter den Bühnenschriftstellern. Eines seiner Dramen „Sir John Oldkastle," das er mit Michael Drayton u. A. verfaßte, wurde im Jahre 1600 gedruckt, mit dem Namen Shakespeare auf dem Titelblatt. Andere Namen damals berühmter Dramatiker sind: der Verfasser des „Landmädchens und des liebeskranken Königs," Anthony Brewer, Porter, Smith, Hathaway (wahrscheinlich ein Verwandter von Shakespeare's Frau). Es kam aber wenig von ihnen auf unsere Zeit: von den hundert verschiedenen Stücken, die nach Henslowe's Tagebuch nur in den Jahren 1591 bis 1597 von vier der zehn oder eilf Gesellschaften, die damals existirten, aufgeführt wurden, kam sehr wenig auf die Nachwelt und von diesem Wenigen kennt man die Verfasser nicht. Wir wollen nur erwähnen: „den lustigen Teufel von Edmonton," „den Londoner Verschwender," „Lord Cromwell," „Merlin's Geburt," „Eduard III.," „Mucedorus," „Locrine." Letzteres gehört auch zu den Rachedramen.

Sechsunddreißigster Abſchnitt.

Shakeſpeare's Schreckensdramen.

Man hat ſich lange darüber geſtritten, ob „Titus Andronikus“ ein Werk Shakeſpeare's, wenn auch eine ſeiner erſten Arbeiten geweſen, und es zuletzt für das Wahrſcheinlichſte gehalten, daß dieſer große Geiſt im Beginn ſeiner Bühnenlaufbahn ſich ebenfalls mit dem berühmteſten ſeiner Zeitgenoſſen, Marlowe, meſſen wollte. Als Anfänger konnte er ſich von dem falſchen Geſchmack der Zeit hinreißen laſſen und es mochte ihm ein Leichtes ſein, dieſen Styl nachzubilden. Man glaubt übrigens, daß Shakeſpeare im Titus ein älteres Stück überarbeitet hat; denn nur einzelne Stellen verrathen den großen Meiſter, die Charakteriſtik iſt roh, die Handlungen ſehr unwahrſcheinlich und plump motivirt.

Es iſt ein ganz würdiges Seitenſtück zum Tamerlan und zur ſpaniſchen Tragödie, die offenbar als Muſter vorſchwebte, da auch hier ein verſtellter Wahnſinn die Entwicklung herbeiführt. Gräuel ſind auf Gräuel gehäuft, Gräber, Särge, alte Körper- und Seelenleiden; ausgeſchnittene Zungen, abgehauene Hände u. dgl. kommen zur Anſchauung.

Aus den Schreckniſſen der alten Geſchichte, aus der Mythe von Tereus und Prokne, Atreus und Thyeſt u. ſ. w. ſetzte der Verfaſſer ſeine Fabel zuſammen, und auch die Form: den Bombaſt, dies Spiel der Wuth ſollte man Shakeſpeare nicht

zutrauen. Jedenfalls ward es nur ein Caffastück für den Bedarf seines so Nervenerschütterndes heischenden Auditoriums. Die Naturbeschreibungen sind gewöhnlich kahl, prosaisch und die Charakteristik ist noch ganz in der Kindheit. Jeder Charakter hat nöthig, sich selbst zu explicíren. Der gräßliche Mohr Aaron, der sich selbst schimpft, Natter heißt, der den Tag verflucht, an dem er nichts Böses gethan, ist zu unnatürlich. Selbst die keusche Lavinia zeigt sich wenig keusch in ihren Reden auf der Jagd. Eben so unnatürlich ist das plötzliche Umspringen des Saturnin; die blöde Narrheit des Titus, der gegen seine Familie wüthet, und Lohn von Tamora hofft, der er den erstgebornen Sohn geschlachtet, der vielen Anachronismen nicht zu gedenken.

Die gelehrten unpassenden Lyly'schen Witzeleien mit dem Pfeilschießen an die Götter, da Asträa die Erde verlassen habe, die faden, komisch sein sollenden Wortspiele des Bauern, die Maskerade verrathen, daß das Stück noch in der Kindheit des Dramas entstand. Dennoch hatte Collier ganz Recht, wenn er behauptet, daß man das Stück nicht so ganz wegwerfen soll, und Gervinus hätte es weniger en bagatelle behandeln dürfen. Viele Stellen verrathen (wie auch in allen Marlowe'schen Stücken) den wahren Dichter und erinnern in ihrer lakonischen Kraft an das Drama der alten Griechen. Verse wie:

Ich Arme starb, als Bassianus fiel.
Wird es mich tödten, wohl so laß mich's schauen!

Komm, Semiramis, nein wüth'ge Tamora!
Kein Name ziemt Dir, als der eigne nur!

Durchsuch' die frevelhaften Straßen Roms
Und find'st du einen Menschen, der dir gleicht,
Den tödte, guter Mord!

Und wenn mein Herz, von Jammer ganz verwirrt
An dieses Fleisches hohlen Kerker klopft,
Dann stoß ich's so hinab.

sind nicht selten. Auch findet man Wendungen und Parenthesen, die ganz Shakespearisch sind. Manches (nicht allein die Persönlichkeit des Helden) erinnert an Lear, andere Stellen, die sich in Schmerz und Verzweiflung gefallen, wie die Reden, die Titus führt, als ihm Marcus die geschändete Lavinia mit den ächt dramatischen Worten bringt: „dies war dein Kind," erinnern an Richard II. Auch die Rede des Marcus, als er Lavinia verstümmelt sieht, ist zart, bewegt und poetisch, trotz der Ueberladung mit mythologischen Bildern. Selbst die Uebertreibung des Schmerzes: daß Titus lacht, weil ihm keine Thräne mehr übrig blieb, und der Wuth, als Marcus die schwarze Fliege zerreißt, sind poetisch, wenn auch an der Schwelle des Lächerlichen. Dagegen sind andere Reden, wie z. B. die des Aaron in der ersten Scene des zweiten Actes, wie auch der Anfang des dritten Actes barer Bombast. Zank und Herausforderung zwischen Demetrius und Chiron sind in ächt englischem Rauferton jener Zeit gehalten.

Der Gipfelpunkt aller Schreckenstragödien bleibt aber immer „König Lear;" denn dieses Drama, so riesig es auch an poetischem Werth alle Rachedramen überragt, läßt sich doch nicht von ihnen trennen; es ist seiner Natur nach nichts als eine Schreckenstragödie, alle Gräuel der Welt sind um ihrer selbstwillen und um auf die Nerven des Auditoriums zu wirken, gehäuft: Stolz, Zorn, Kindesundank, Verrath, Ehebrüche, Schwestermord, Giftmord, Selbstmord und als Staffage dazu auch die Schrecken der unbeseelten Natur. Nahezu Alle gehen unter, ohne die geringste poetische Gerechtigkeit: Schuldige und Unschuldige, selbst die gute Cordelia höchst unnöthiger Weise; es werden auf der Bühne Augen ausgerissen u. s. w.

Ein solches Stück kann seiner Natur nach nur mangelhafte Motivirungen haben. Schon Göthe hat mit Recht die Eingangsscene absurd genannt. Ein Vater, der seine Tochter, sei-

nen Liebling, von Jugend auf kennt und weiß, daß sie der schlüpferig glatten Kunst ermangelt, nur zum Schein zu reden, daß sie ihr Herz nicht auf ihre Lippen heben kann, wird, mag er noch so unnahbar und jähzornig sein, diesen Liebling nicht verstoßen und enterben; denn sie ist ja weit entfernt, ihn beleidigen zu wollen, sie sagt ihm ja, daß sie ihm gehorcht, ihn liebt und hochverehrt. Dies ist im alten Stück, welches Shakespeare benützte, besser motivirt. Ein so launiger, stolzer, jähzorniger Alter von so armseligem Urtheil hätte auch mit seinen andern Töchtern, wären sie auch voll Ehrfurcht und Kindesliebe gewesen, nicht auskommen können. Wo er mit seinen hundert, in Müssiggang, Raufsucht und Schwelgerei versunkenen Rittern eingefallen wäre hätte es Scandal gegeben, überall hätte er Beleidigungen gewittert und den gewaltthätigen König fortgespielt trotz seiner Abdankung, was sich nicht mit dem Ansehn der neuen Fürsten vertragen hätte. So wenig man mit den Wölfinen, seinen Töchtern, sympathisiren kann, muß man doch zugestehen, daß diese, deren Diener und Haushofmeister von ihrem Vater und seinem Anhang insultirt werden, ein solches Verhältniß unausstehlich finden, daß sie erkennen mußten, Friede in Einem Hause sei bei so viel Volk und zweierlei Befehl schwer, beinahe unmöglich, und sie demnach die Zahl seiner händelsüchtigen Ritter zu vermindern suchten. Sie stießen ihren Vater auch nicht in den Sturm hinaus, sondern dessen Eigensinn trieb ihn hinaus, sie weigerten sich nur, sein Gefolge aufzunehmen, das sie zu fürchten alle Ursache hatten, um so mehr, da sie von Frankreich her Gefahren besorgten und sich selbst nicht trauten.

Eben so schwach ist die Motivirung der mit der Haupthandlung verbundenen Nebenhandlung: daß Graf Gloster auf den Brief hin, den Edmund versteckt und der durchs Fenster seines Zimmers hineingeworfen sein soll, glaubt, sein Sohn

wolle ihn ermorden, daß Letzterer, der sich nicht Schlechtes bewußt ist, und dem sein Vater nie ein böses Wort gab, blos auf Aussagen seines Halbbruders hin flieht, auch daß Edmund, nachdem er als Erbe eingesetzt ist, seinen Vater verräth, ist zu unnatürlich, als daß es sich durch die barbarische Zeit (die nicht so sehr barbarisch gewesen sein kann, da man schreiben konnte) entschuldigen läßt. Diese Unwahrscheinlichkeiten ziehn durchs ganze Stück; der Raum erlaubt nicht, auf alle einzugehn.

Es gehörte ein damaliges Auditorium dazu, nicht zu lachen, als Gloster fragt: ob er von der höchsten Klippe gefallen sei? und sich nicht zu wundern, daß der verkleidete Kent, der sich närrisch stellende Edgar von gar Niemand erkannt wird. Ein so hoher Adeliger, wie Kent, wird auch in seiner Verkleidung den Haushofmeister nicht so schimpfen, schlagen, ihm den Fuß stellen, den Degen gegen den Unbewehrten ziehn und zur Lust des Pöbels endlos schmähen, so wenig wie der gut erzogene Edgar plötzlich die Sprache der Tollhausbettler so gut declamiren kann. Man hat Sprüche und Lieder des Narren und Edgar's voll tiefen Sinns gefunden, man muß aber auch zugeben, daß sie oft sinnlos und unpassend sind.

Wie in der Handlung und den meisten Charakteren Unnatur ist, eben so unnatürlich ist die Entwicklung, eben so abenteuerlich ist es, daß Edgar als armer Mann den Brief bringt und als irrender Ritter, nach dessen Namen Edmund nicht forschen will, fechtet, daß Albanien ruft, als Edmund fällt: „O rettet ihn!“ nachdem das Ungeheuer ihn tödten wollte und sein Weib verführte. Unnatürlich ist es, daß eine schlechte Sache, entzweite Fürsten, die keine Sympathie im Volke haben, eine gute Sache unter einheitlicher Führung besiegen, nachdem doch Lear's Rang und Alter ein Zauber für das gemeine Volk war und Gloster's Blendung so viele Proselyten

gemacht haben ſoll. Shakeſpeare hätte aus Patriotismus die Franzoſen nicht ſiegen laſſen dürfen, meint Gervinus, vergißt aber, daß auch Heinrich VII. von der Bretagne herüber kam! Der Tod Cordelia's, Lear's, Gloſter's, der ganze Kent ſind ächt Marlowiſch. Es bleibt vollſtändig unklar, warum der wackere Albanie erſt zu Gunſten eines Wahnſinnigen, dann zu Gunſten Kent's und Edgar's ſeiner Herrſchermacht entſagt. Er iſt doch ſonſt ſehr ſtaatsklug, z. B. warb er das gemeinſame Heer auf ſeinen Namen, zu wundern bleibt jedoch, daß Regan darauf einging.

Wer über alle dieſe Unwahrſcheinlichkeiten hinwegblicken kann, wird entſchädigt durch die rieſigen Ausbrüche der Leidenſchaft, deren Sprache nur ſo übermenſchlich ſein kann bei ſo übermenſchlichen Vorgängen, und dies iſt das Einzige, was mit der Handlung ausſöhnen kann. Ein Kunſtwerk wie Macbeth, Hamlet oder Othello iſt jedoch Lear keineswegs, ſondern wie geſagt: der Gipfelpunkt der Schreckensdramen.

Siebenunddreißigster Abschnitt.

Shakespeare. Seine Historien, seine Dramen aus der alten Geschichte.

Wir sahen sie also schon erscheinen, die geheimnißvolle Gestalt des weitaus größten Dichtergeistes aller Zeiten und Völker: William Shakespeare hat seine Vaterstadt Stratford verlassen und tritt ein in den Kreis der Dramatiker Londons, die, ihren Meister ahnend, neidisch auf den Emporkömmling blicken, der sich mit ihren Federn schmücke. Der Weg war für den Messias geebnet, das Material bereit gelegt für den Genius, welcher der Dichtkunst ungeahnte Gebiete erobern, ihr einen Glanz verleihen sollte, wie ihn die erstaunte Welt nie gesehen.

Bei Beurtheilung Shakespeare's hat man zwei Klippen zu vermeiden. Die leicht zu umschiffende, an der jedoch gewöhnlich die romanischen Kritiker scheitern, ist die: Shakespeare wegen seiner Unregelmäßigkeiten, Schlüpfrigkeiten, Anachronismen, schlecht gewählten Stoffe, Silbenstechereien und dergleichen gering zu achten; die zweite Klippe, an der unsere deutschen Kritiker gewöhnlich Schiffbruch leiden, ist die, sich in einen fanatischen Enthusiasmus für Shakespeare hineinzuarbeiten, der sie blind macht für alle seine Schwächen und Menschlichkeiten, in jedem unbedeutenden Worte einen tiefen Sinn ahnt, die abenteuerlichsten Combinationen erfindet, an die Shakespeare sicher nie gedacht hat und über die er (so gut wie Göthe über seine Commentatoren des

zweiten Theiles von Faust) lachen würde, wenn es ihm vergönnt wäre, einmal diese Shakespeare-Literatur zu durchblättern.

Wir glauben, daß der richtigste Weg zur Beurtheilung Shakespeare's der ist, zu fragen, wer war er und was wollte er? Die Antwort ist: Shakespeare war Schauspieler, Actionär, Miteigenthümer von Theaterunternehmungen und sein Ziel, weßhalb er nach London ging, war dasselbe, was alle strebsamen Köpfe jener Zeit dahintrieb, nämlich: reich zu werden. „Geld machen" war die Losung damaliger Zeit, die den besten Köpfen das Schwert und das Steuerruder, wie die Feder in die Hand gab. Bei einer solchen Tendenz kann man nicht immer für seinen Ruhm allein schreiben; die Mitunternehmer, die Schauspieler verlangten von dem Dichter auch Zugstücke, schnell geschrieben für den Bedarf. Und deshalb haben auch Shakespeare's Werke sehr verschiedenen Werth. Titus Andronicus und Troilus und Cressida trugen wahrscheinlich mehr ein, als Hamlet. Daß Shakespeare, obgleich er (wie Stellen seiner Sonnette beweisen) seinen Werth und seine Unsterblichkeit recht gut kannte, oft seinen Ruhm dem Geldpunkte unterordnete, ließe sich wohl darthun.

Die Schauspielkunst war ihm zuwider und wäre er aus Neigung allein Dichter gewesen, so hätte er sich nicht, nachdem er sich reich geschrieben, im besten Mannesalter (48 Jahre alt) in sein Landstädtchen zurückgezogen. Auf seinen Ruhm als Schriftsteller war er nicht so erpicht, wie Ben Jonson oder Ford. Er gab keine „sämmtlichen Werke" heraus, man erfuhr nie etwas von Reclamationen seinerseits, wenn Speculanten schlechte Stücke unter seinem Namen drucken ließen. Man darf also annehmen, daß Shakespeare für's Publikum schrieb über Themata, die es liebte, daß er dessen Geschmacke Concessionen machen mußte, wenn er reich werden wollte. Daher seine Zoten, seine

schlüpfrigen Stoffe, sein Timon, sein Troilus, seine Historien u. s. w. Daß ein solcher Geist aber auch seinem eigenen Ruhm zulieb, unabhängig vom Publikum, Meisterwerke schuf, wie Cäsar, Hamlet, Othello, Macbeth, ist eben so begreiflich.

Shakespeare's Persönlichkeit umgibt ein gleiches Dunkel wie Homer, den einzigen ihm ebenbürtigen Dichterfürsten.

Obgleich noch keine drei Jahrhunderte seit seiner Geburt verflossen, wissen wir doch, im Grunde genommen, von Shakespeare's Leben nichts mit Bestimmtheit, als daß er zu Stratford am Avon in der Grafschaft Warwik im April 1564 geboren, am 26. jenes Monats getauft wurde, daß sein Vater, John Shakespeare, ein Wollkämmer oder Handschuhmacher war, der durch Heirath einer reichen Erbin, Mary Arden, seine Verhältnisse verbesserte, und wenn er auch nur mit Mühe seinen Namen schreiben konnte, es doch zum Alderman, ja selbst zum Bailiff von Stratford brachte.

William, der älteste von acht Kindern, soll eine Zeit lang seinem Vater im Geschäfte geholfen, muß aber sicher in der dortigen freien Schule sich Kenntnisse erworben und Material für seine künftigen Dichtungen aufgespeichert haben. Er soll auch eine Zeit lang Lehrer und bei einem Rechtsgelehrten beschäftigt gewesen sein, da die Vermögensverhältnisse seines Vaters zurückgingen, ja dieser zuletzt sein Vermögen und seine Ehrenstellen verlor. Eigener Leichtsinn kam dazu und zwang William schon im 18. Jahre sich mit einem um etwa acht Jahre älteren Mädchen, Namens Anna Hathaway, zu verheiraten, das ihm sechs Monate nach der Hochzeit ein Mädchen Namens Susanna gebar. Nach anderthalb Jahren kamen noch zwei Kinder (Zwillinge), später keine weitere Familie mehr. Es scheint, daß Sha-

kespeare's häusliches Leben kein glückliches war. Der Aufenthalt in Stratford war ihm in jeder Hinsicht unangenehm, und es konnte um so leichter sein Entschluß zur Reife kommen, sich von seiner Familie zu trennen und Schauspieler zu werden, da häufig die Londoner Schauspieler Stratford besuchten und Shakespeare so mit Thomas Green und Burbage, die gleichfalls aus der Stadt und Umgebung zu Hause waren, in Berührung kommen konnte. Er verließ Stratford im Jahre 1586 oder 1587, um aus einer beengten Stellung zu kommen, und wie so viele Andere durch sein Dichtertalent seine Lage zu verbessern. Dieses brach sich in kurzer Zeit Bahn. Schon 1589 erscheint er als Theilhaber der Blackfriarsgesellschaft, in die er getreten war.

Um diese Zeitperiode, nach dem Falle der spanischen Armada (1588) sah man während eines Jahrzehentes alle jene der Englischen Geschichte entnommenen Historien entstehen. Eine seltene nationale Erhebung durchdrang das ganze englische Volk; sein Selbstgefühl war groß geworden und verlangte eine dieser Stimmung angemessene geistige Nahrung und Bilder aus seiner früheren Geschichte. Die ganze Zeit wirkte auf die Erschaffung und den Geist dieser Historien, und diese selbst wirkten wieder auf den Geist des Volkes zurück, das seine Eduarde, seine Heinriche wieder lebend über die Bretter gehen sah. Auch Shakespeare wurde in den Strudel gezogen. Er bearbeitete Anfangs ältere Stücke und schuf dann selbstständige Werke. Ehe Shakespeare öffentlich auftrat, existirte eine Gruppe von Dramen aus der englischen Geschichte, die schon alle Berücksichtigung verdient.

Das älteste dieser historischen Dramen ist Marlowe's Eduard II., das wir schon früher besprochen haben. Ihm folgte Peele's Eduard I., welches der Marlowe'schen Historie in jeder Hinsicht nachsteht. Außer dem Könige selbst sind keine Charaktere bestimmt, geistreich und getreu gezeichnet. Auch gegen die Wahrheit der Geschichte wird gröblich gesündigt, namentlich ge-

gen die Königin, um der allgemeinen Volksstimmung gegen die Spanier Rechnung zu tragen. Die komischen Scenen sind meistentheils ohne Humor und voll Rohheit, nur der Anfang des Stückes, der die Ankunft des Königs aus Palästina und seinen Empfang durch die Königin Mutter erzählt, ist wirklich trefflich zu nennen. Die übrigen Acte entsprechen dem Anfange nicht, doch muß man bemerken, daß der letzte Theil in einem sehr beschädigten Zustande auf uns kam und wahrscheinlich nicht so, wie ihn der Autor geschrieben hatte. Greene werden die zwei letzten Theile Heinrich's VI. zugeschrieben, die Shakespeare bearbeitete. Zu Heinrich IV. und Heinrich V. benützte Letzterer gleichfalls ein älteres, rohes, historisches Schauspiel, das schon vor 1588 gespielt wurde. Auch stammen die Trauerspiele Richard III. (eines in englischer und eines in lateinischer Sprache), Cromwell, John Oldcastle, Eduard III. aus jener Zeit, als sich die ersten Talente wetteifernd an historischen Stoffen versuchten.

Shakespeare stellte sich zur Aufgabe, die Bürgerkriege der rothen und weißen Rose, die seit dem mirrour for magistrates sehr populär waren, zu schildern, und zwar eine Tetralogie von der Erhebung und dem Falle des Hauses York (die drei Theile von Heinrich VI. von 1592 an und Richard III. 1593 verfaßt) und eine Tetralogie von der Erhebung des Hauses Lancaster (Richard II., Heinrich IV. in zwei Theilen, und Heinrich V. von 1596 bis 1599 verfaßt). König Johann (1598) und Heinrich VIII. (1603) behandeln separate Stoffe.

Shakespeare zeigt zwar in diesen historischen Stücken, daß er den Geist der Weltgeschichte erfaßt hatte, es fehlt diesen Werken weder an politischen Gedanken noch an sittlichen Ideen und psychologischen Wahrheiten, und obgleich gebunden von der geschichtlichen Ueberlieferung und der nüchternen Wirklichkeit des Stoffes, zeigt er sich oft groß als Dichter. Trotzdem ist nicht zu

verkennen, daß der geschichtliche und poetische Werth dieser Stücke gewöhnlich überschätzt wird.

Was den geschichtlichen Werth betrifft, so folgte Shakespeare nur Einer Quelle, der Chronik von Holinshed, die 1577 und in vermehrter Ausgabe 1586—1587 erschien. Oft schob er eine Reihe von Thatsachen, die sich einer einheitlichen Behandlung darboten, zusammen und achtete mehr das Gesetz der inneren als der äußeren Wahrheit. Er begriff verschiedene Handlungen unter einerlei Ursachen und bezog sie auf einerlei Urheber zurück. Er sonderte andere Thatsachen aus, die sich der Einheit der Handlung nicht fügten. Er ließ sich auch hier nicht an eine Regel binden und sich durch die Natur des Stoffes bald zu einer freieren, bald zu einer gebundeneren Behandlung bestimmen, doch flocht er nie erfundene Haupthandlungen ein.

Man muß aber bei Beurtheilung dieser Historien nicht vergessen, daß sie Tendenzstücke waren, dem englischen Volke Selbstgefühl beizubringen, ihm die vaterländische Geschichte mundgerecht zu machen; sie vertraten die Stelle der Spektakelstücke und Kunstreitercircus, die heut zu Tage in London und Paris das Volk unterhalten. Wie bei diesen Vorstellungen in Paris z. B. regelmäßig die armen Araber ihre Schläge erhalten, so erhielten sie bei den englischen Historien die Franzosen. Die höchsten französischen Adeligen laufen vor Einem englischen Soldaten, der den Namen „Talbot" ruft, mit Hinterlassung ihrer Kleider davon. Daß bei solcher Tendenz der historischen Wahrheit selten Rechnung getragen wurde, daß sowohl die Erbfeindin Jeanne d'Arc, als der einheimische Democrat Jack Cade so absurd und unwahr gezeichnet wurden, ist begreiflich.

Außer der Erweckung des Nationalgefühls bezweckten diese Historien auch, dem Volke Belehrung über seine Geschichte beizubringen. Deßhalb finden wir diese häufigen genealogischen Vorlesungen, selbst im Affect der Leidenschaft und oft mit Haa-

ren herbeigezogen, z. B. in der Scene, in der Plantagenet ſagt: „er wäre unbelehrt über ſeines Vaters Tod.“

Beluſtigung, Unterhaltung war der dritte Zweck, deßhalb dieſer ewige Scenenwechſel, der nur bei einer, was Decoration betraf, ſo leicht zu befriedigenden, phantaſiereichen Zuhörerſchaft möglich war, dieſe lächerlichen Schlachten, in denen gewöhnlich ein paar Mann erſchienen, dieſe bramarbaſirenden Herausforderungen, Flüche, Verwünſchungen, ſchnellen Werbungen und Heirathen, großartigen Unwahrſcheinlichkeiten u. dgl., beſonders dieſe raſche Reihenfolge wichtiger Handlungen, die oft ein halb Dutzend Boten, einer nach dem andern berichten.

Gervinus ſagt uns: der Gedanke, der den ganzen Cyclus der Geſchichten des Bürgerkrieges beherrſcht, ſei die Frage: „wie ſich die Anſprüche des Erbrechts der Unfähigen, wenn auch Guten, die Thron und Vaterland gefährden, verhalten zu den Anſprüchen des Verdienſtes, der Fähigen, wenn auch Schlechten, wenn dieſe den Staat retten und erhalten. Dieſen Gedanken erweckt aber die Geſchichte ſelbſt in uns und beantwortet ihn auch, nicht dieſe Dramen. Auch iſt es unrichtig, daß dieſe Hiſtorien ſtets dociren, daß die Strafe dem Verbrechen auf dem Fuße folgt; nein, wie in der Geſchichte ſelbſt, ſo fallen auch die Unſchuldigen nur zu oft mit den Schuldigen, und der es oft am wenigſten verdient, erhält den Sieg.

Im Ganzen kann man alſo dieſe Hiſtorien keine dramatiſchen Kunſtwerke nennen und Schlegel's Wort: „daß dieſer großen dramatiſchen Epopöe der Engländer kein anderes Volk etwas zu vergleichen hat,“ iſt cum grano salis zu verſtehen. Wenn jetzt ein deutſcher Dichter das Leben Kaiſer Heinrich's IV. mit ewigem Scenenwechſel in Sachſen, Canoſſa, Franken, Köln u. ſ. w. abhaſpeln würde, mit noch ſo viel patriotiſchen und ſelbſt dichteriſchen Phraſen, er würde vor der Kritik keine Gnade finden.

Betrachten wir alſo die Hiſtorien als durch die Zeit hervorgerufene Gelegenheitsſtücke von wenig geſchichtlichem und dramatiſchem Werthe, vergeſſen wir aber nicht, daß oft die Sprache und viele Charakterzeichnungen den Stempel des Genius tragen.

Wir wollen nun zu den einzelnen Hiſtorien übergehen. Den erſten Theil von Heinrich VI. wollen einige Kritiker Shakeſpeare abſprechen; Gervinus meint: nur jene Scenen, welche den erſten Theil Heinrich's VI. mit den beiden letzteren verbinden, ſeien Shakeſpeare zuzuſchreiben, in ihnen nur finde ſich der geſchickte, witzige Gang der Rede, der Keim ſeiner bilderreichen Sprache, ſeine geiſtreichen Erwiderungen, gewähltere Form der Ausdrücke und vor allem ſeine Menſchenkenntniß. Wir können indeß nicht finden, daß dieſe Stellen ſo entſchieden gegen die „trivialen, langweiligen Kriegsſcenen" abſtechen. Im Gegentheil, der Tod des jungen und alten Talbot iſt ächt poetiſch und muß Wirkung gemacht haben. Hiſtoriſche Verſtöße, Vermiſchung der Perſonen, Verwirrungen der Zeitrechnung, ſchlechte Motivirung hat ſich Shakeſpeare auch in andern Hiſtorien erlaubt, und wenn wir auch zugeben wollten, daß dieſer Theil Heinrich's VI. der ſchwächſte ſeiner Hiſtorien iſt, daß ihm ein planmäßiger innerer Bau, eine Einheit der Handlungen total fehlt, ſo können wir dennoch nicht umhin, das Ganze für ein Product Shakeſpeare's zu halten. Wir ſind ſogar geneigt, zu glauben, daß auch die zwei älteren Stücke, welche die beiden letzten Theile Heinrich's VI. behandeln und 1594/5 ohne, 1619 mit Shakeſpeare's Namen erſchienen, und von vielen Greene zugeſchrieben werden, ebenfalls aus Shakeſpeare's Feder floßen. Schon Tieck ſprach dieſe Anſicht aus, ohne damit durchzudringen. Zu jener Zeit herrſchte unter den Schauſpielergeſellſchaften eine Art Communismus in Benützung von Dramen. Oft trat ein Schauſpieler zu einer andern Geſellſchaft über und ſuchte ſeine früher geſpielten Rollen auch dort zu ſpielen. Da er aber die Stücke, in denen er geſpielt

hatte, meiſt aus dem Gedächtniß zuſammenſetzte, ſo traf es ſich, daß ſie oft ganz verändert und unkenntlich auf der zweiten Bühne aufgeführt wurden. Sehr möglich, daß ein ähnliches Bewandtniß mit dem letzten Theile Heinrich's VI. ſtatt hatte. Wer Greene's unzweifelhafte Werke ſtudirt hat, wird kaum glauben, daß jene älteren Stücke Heinrich's VI. ihn zum Verfaſſer haben.

Der zweite Theil Heinrich's VI. iſt nicht beſſer, als der erſte, ebenfalls keine Einheit der Handlung, kein planmäßiger Bau; viele Scenen könnten wegbleiben, z. B. das Gottesgericht über den betrunkenen Horner, das offenbar den Lehrburſchen der City, dieſen mächtigen Theaterbeſuchern, zu Liebe eingeſchaltet wurde. Bombaſt, falſche Gelehrſamkeit, fade, kindiſche Rede, Verwünſchungen, genealogiſche Predigten ſind häufig; dagegen blitzt auch wieder das Gold ächter Poeſie, wie z. B. in der Rede des Königs, als er Gloſter's Tod erfährt, in der Antwort Margarethen's, in der Entrüſtung Warwik's u. ſ. w. Die Charakterzeichnung iſt noch ſehr ſchwach. Die Königin iſt eine rohe, leidenſchaftliche, geſunkene Ehebrecherin, Heinrich VI. ein trauriger, feiger Hahnrei. Selbſt Warwik, der Königsmacher, iſt ohne Kunſt geſchildert. Shakeſpeare's Geiſt iſt in dieſen Stücken noch nicht Herr über ſeinen Stoff geworden.

Im dritten Theile iſt die Charakteriſtik ſchon etwas beſſer, die Handlung einheitlicher; wenn auch manche Knalleffecte ganz unmotivirt ſind und die ewigen Schlachtfelder, der ewige Scenenwechſel keine dramatiſche Kunſt aufkommen laſſen, ſo finden ſich doch ächt dramatiſche Ausbrüche der Leidenſchaft.

Der Inhalt der beiden letzten Theile von Heinrich VI. iſt der Kampf der Häuſer Lancaſter und York, das Verſinken von Englands Macht unter dem ſchwachen Heinrich VI. und das Emporkommen York's, des Vaters Richard III. Von Plan und Compoſition kann man an ihnen nichts rühmen, weil ſie dem Gange der Chronik gewöhnlich folgen. Der Stoff iſt das Große und An-

ziehende in diesen Stücken auch in der schlechtesten geschichtlichen Form. Es ist ein Bild des Zusammensturzes aller Kräfte im Staate, eine Auflösung aller Bande, eine Reihe von Kabalen des feindlichen Adels, seit dessen Aufkommen schon zu Richard's II. Zeit Glück und Frohsinn aus dem Lande geflohen waren, ein Chaos, in dem Unthat die Unthat verschlingt und die Rache dem Frevler auf der Ferse folgt, sagt Gervinus.

Richard III.

ist eine unmittelbare Fortsetzung Heinrich's VI. Zwar ist die reine dramatische Form auch hier nicht durchgehends festgehalten, doch ist das Stück darin, sowie in der Behandlung der historischen Thatsachen bedeutend besser, als Heinrich VI. Der Vortrag hat an Rundung, Fülle und Wahrheit gewonnen, die Charakteristik an Schärfe und Mannigfaltigkeit; doch deutet schon die Häufung der Gräuel, welche dieses Stück oft ohne Gewähr historischer Quellen enthält, auf seine frühere Entstehung.

Die Zeit Richard's III. war eine der traurigsten in der englischen Geschichte. Die ungeheuren Verheerungen der Bürgerkriege hatten die Sinnesart der Menschheit verschlechtert. Niemand traute dem andern, Mißgunst, Feindseligkeit, Heuchelei und Ränke beherrschten den Hof, wo der Friede auch einen Hang zum üppigen Leben hervorgerufen hatte. In diese Zeit tritt nun der furchtbare Richard, an Verstand, Muth und Gewissenlosigkeit seiner Umgebung, die er verachtet, weit überlegen; er kennt kein anderes Sittengesetz, als „daß dem Klugen und Starken die Welt gehöre," und wirft Alles, Freunde und Verwandte, selbst die armen Kinder, seine unschuldigen Neffen, vor sich nieder, um zum Throne zu gelangen, bis ihn der Fluch seiner Thaten ereilt.

Dieser Charakter ist vortrefflich gezeichnet und die größten Schauspieler Englands haben ihn als ihre Lieblingsrolle behan-

delt, ſchon der in ihm enthaltenen Widerſprüche wegen; denn Richard iſt häßlich, bucklich und bezaubert doch ſchöne Frauen, die ihm todtfeind ſind; er hat ſeine Familie durch aufopfernde Thaten erhoben und richtet ſie doch zu Grunde. Er iſt bis zur Vollendung gewandt in der Rede, ein Mann von Geiſt und beißendem Witz, geſchickt, die Menſchen für ſich zu gewinnen. Die Ueberlegenheit ſeines Geiſtes flößt ihm einen Ehrgeiz ein, den er durch eine ausgebildete Heuchelei und ein großartiges Hinwegſetzen über Gewiſſen und Gefühl ſeinem Ziele entgegenführt, indem er Schrecken auf Schrecken, Sünde auf Sünde häuft, bis endlich das Gewiſſen, die Geiſter der Gemordeten, ihm ſein Selbſtvertrauen, ſeine Sicherheit und dadurch Sieg und Leben rauben. Um dieſen, in ſeiner Schlechtigkeit großen Charakter gruppirt ſich das ganze Stück. Die Geſtalt Richard's überragt weit alle anderen Figuren: die ſchwache Anna, die ebenſo ſchwache, aber liſtigere Eliſabeth und die bis zum Irrſinn verbitterte, Alles verfluchende Margaretha, eben ſo den ſchwachen und argloſen König, und den eben ſo ſchwachen Clarence, den neugebackenen Adel und die gegen einander erbitterten Höflinge, die Richard einen nach dem andern und durch einander verdirbt, die ebenfalls heuchleriſch und ſchlecht ſind, nur ihre Vergrößerung im Auge haben, ohne es zur tragiſchen Größe Richard's zu bringen. Die Zeichnung der beiden unglücklichen Knaben, die dem Ehrgeize ihres Onkels zum Opfer fallen, iſt ein Meiſterſtück Shakeſpeare's.

Die zweite Tetralogie, die von der Erhebung des Hauſes Lancaſter handelt, beſteht aus den Stücken:

Richard II., den zwei Theilen Heinrich's IV. und Heinrich V.

Richard II., Sohn des ſchwarzen Prinzen, ſchön und geiſtig gebildet, aber reizbar, hat, durch eine Schaar unwürdiger Günſtlinge verführt, dieſen ſchönen Anlagen nicht entſprochen und bald ſeinen guten Ruf verloren. Er war vielleicht nur z

gut, zu populär, speiste täglich 10,000 Menschen an seinem Hofe, verkehrte mit schalen Spaßmachern, umgab sich mit italienischem Modetand und Prunk und verlor dadurch die Achtung des Adels.

Von seiner Umgebung verhetzt, hatte Richard seinen ehrlichen Oheim, den Protector Gloster, ermorden lassen und dadurch seine übrigen Oheime, Lancaster und York, um ihre Sicherheit besorgt gemacht. Auch hatte er, als seine Cassa von so zahlreichen Schmarotzern geleert war, zu Erpressungen seine Zuflucht genommen, ja die Güter des verstorbenen Lancaster und seines verbannten Sohnes eingezogen. Der Adel bewaffnete sich zur Selbsthilfe. Bolingbroke, der diplomatisch Schlaue, wußte sich die Volksgunst zu erwerben und als Richard in Irland war, um dort einen Aufruhr zu dämpfen, in das leer stehende, von dem gereizten York verwaltete Reich zurückzukehren unter dem Vorwande, sein rechtmäßiges Erbe in Besitz zu nehmen. Der Adel schlug sich zu ihm, die Freunde des Königs verließen dessen Sache und als Richard aus Irland zurückkehrte, hatte er nichts, als das Recht an sein Königthum.

Als der entthronte Monarch der Erniedrigung und dem Unglücke preisgegeben ist, veredelt sich sein Charakter und er flößt uns Sympathien ein. Er sucht in Leid und Gram einen Genuß, in Verzweiflung eine Süßigkeit; seine Reden erinnern an den Tiefsinn Lear's; er malt seine schmerzvolle Lage noch schmerzlicher aus und bevölkert seinen Kerkerraum mit seinen ausschweifenden Phantasien. Auch die übrigen Figuren sind treffend gezeichnet. Gegen den klugen, ruhigen, überlegten, aber nicht gefühllosen Bolingbroke contrastirt der schadenfrohe, gefühllose Northumberland und der mattherzige alte York.

Heinrich IV.,

zwei Theile, in den Jahren 1596—1597 geschrieben, ist eine Fortsetzung Richard II., nach der Chronik von Holinshed geschickt verarbeitet. Es gab schon ein älteres, noch rohes historisches Stück über die Siege Heinrich's V., welchem Shakespeare die Namen einiger Persönlichkeiten entnahm.

Heinrich IV. machte bei seinem Erscheinen ein großes Aufsehen und eine große Wirkung bei Engländern aller Classen. Der interessante vaterländische Stoff ist aber auch mit großer Vorliebe behandelt und ein Reichthum an Charakteren, namentlich an komischen Figuren, entfaltet, die, wie der dicke Falstaff, den höchsten Gipfel der Komik erreichen, häufig nachgeahmt wurden und unsterblich bleiben.

In beiden Theilen Heinrich's IV. ist das in Richard II. begonnene politische Thema fortgesetzt. Wir lernen, daß die Usurpation, auch wenn sie löblich und pflichtgetreu regiert, doch nicht sicher vor den größten Erschütterungen ist. Der Fluch des ermordeten Königs geht in Erfüllung. Northumberland und Percy, die Heinrich IV. zum Könige gemacht, können sich ihm nicht unterordnen und sind nahe daran, ihn wieder vom Throne zu stoßen, auf den sie ihn gesetzt.

Die Charaktere sind alle plastisch, so der in der Verstellung, in allen Künsten des äußeren Scheines vollendete König, der König des Lächelns, der, obgleich ein politischer Heuchler, doch kein schlechter Mensch ist; ferner sein Sohn Prinz Heinz, in Jugendübermuth zum Kummer seines Vaters in Gesellschaft schlechter aber witziger Gesellen, und doch wieder, wenn es gilt, voll Thatkraft, Muth und Klugheit; dann sein Nebenbuhler Percy, der Heißsporn, diese glänzende Figur, das Urbild ächter Männlichkeit, edel, durchaus wahr und wild aufbrausend, zu seinem Unglücke in Verbindung mit Unentschiedenen; ebenso der tapfere aber trockene Schotte Douglas, der eitle Walliser Glendower u. s. w.

Heinrich V.,

worin die Heldenthaten dieses großen englischen Königs in Frankreich geschildert werden, war ebenfalls von mächtiger Wirkung auf seine Zeit, ist aber mehr im patriotischen Sinne, als im ästhetischen gelungen zu nennen. Es fehlt an Verwicklung, manche Scenen sind zu prosaisch, andere könnten füglich wegbleiben. Die Chöre geben dem Stücke einen undramatischen Charakter. Die Heldenfigur Heinrich's fesselt allein das Interesse. Alle seine Jugendfehler sind abgelegt und ein reifer, thatenkräftiger, nicht nach äußerem Prunke, sondern nach Zufriedenheit mit sich selbst ringender Mann ist aus ihm geworden, gleich groß im Cabinet wie im Kriege, kargend mit der Zeit, mild und gnädig. Auch ist das ganze Land elektrisirt, voll Muth und besten Willens, nach Ehre und Waffenruhm strebend. Alles ist einig. Die inneren Zwiste sind abgeleitet nach dem Auslande und Englands Söhne überbieten die Thaten der Eduarde in der Schlacht bei Agincourt.

An diese zwei Tetralogien reihen sich noch zwei historische Stücke aus der englischen Geschichte: Johann und Heinrich VIII.

König Johann,

um das Jahr 1596—1597 entstanden, ist nach einer älteren aus zwei Theilen bestehenden Historie bearbeitet, aber freier, selbstständiger, als Heinrich VI. Es gilt den Kampf um Englands Thron nach dem Tode Richard's Löwenherz, welcher auf Betrieb seiner Mutter Elinor den eigentlichen Erben Arthur von Bretagne zu Gunsten seines Bruders Johann vom Throne ausgeschlossen hatte.

Zwei Weiber, diese Elinor und die Mutter Arthur's, Constanze, haben aus Ehrgeiz und gegenseitigem Hasse den Krieg heraufbeschworen. Johann ist factisch im Besitze Englands; dem

jungen Arthur ſteht aber die Waffenhilfe des franzöſiſchen Königs und des Herzogs von Oeſterreich zur Seite. Johann gibt aber, um Arthur's Anſpruch an das Ganze nicht zur Geltung kommen zu laſſen, engliſche Beſitzungen auf franzöſiſchem Boden an den Erbfeind und eine engliſche Prinzeß dem Dauphin, und Frankreich gilt der eigene Vortheil mehr, als das Recht einer Waiſe. Aber eine dritte Macht, der Papſt, tritt dazwiſchen und trennt dieſes Bündniß ſchon im Entſtehen. Er ſpricht den Bann über Johann aus wegen ſeiner Angriffe auf die Kirche und als dieſer des Mordes an Arthur ſo gut wie ſchuldig wird und dadurch die Großen ſeines Reiches zur Empörung treibt, bringt er den vom böſen Gewiſſen geplagten König dazu, dem Papſte ſein Land zum Lehen zu geben.

Ueberall ſieht man den Kampf der Sonderintereſſen und in Folge derſelben die unnatürlichſten Bündniſſe.

Zwei Figuren hat Shakeſpeare in dieſem Stücke, das überhaupt eine größere Reife als andere Hiſtorien verräth und hochdramatiſche Scenen (z. B. die 3. des 3. Actes) enthält, mit Vorliebe gezeichnet: den ſchönen, vielverſprechenden Knaben Arthur und den Baſtard Faulconbridge. Arthur iſt eine Engelsgeſtalt, nur zu politiſch-verſtändig gezeichnet, ſelbſt im Sterben witzig, wo es ſelten Jemand, am wenigſten ein Kind iſt. Gervinus meint, Shakeſpeare habe ſeine unglücklichen Knabenfiguren deshalb ſo reich ausgeſtattet, um zu zeigen, daß kluge Kinder nicht alt werden, daß ſie zu gut ſind für dieſe Welt u. ſ. w. Das iſt geſucht und eher anzunehmen, daß der Dichter ſie ſo herrlich zeichnete, um das Publikum mehr zu rühren, größere Thränenopfer von ihm zu erzwingen.

Faulconbridge iſt, ſo zu ſagen, der Spaßmacher und der Chorus des Stückes zur Beluſtigung jener derben Engländer, eine lebende Apologie des Ehebruches und jener kecken Glücksjägerei, die zu keiner Zeit ſo blühte, wie zu jener der Eliſabeth.

Gervinus meint, Liebe zum Vaterlande gehe dem Baſtard über Alles, jedoch der Stern, nach dem er unverwandt blickt, iſt nur ſein eigener Glücksſtern. Er würde Hubert, ſelbſt wenn er Mörder wäre, und ſo ſehr er ihn als ſolchen verachten müßte, doch nicht von den Adeligen tödten laſſen, da dieſer ein Diener ſeines Fürſten, dem er als Vetter unbedingt ergeben! Er gibt ſein Land ſeinem Bruder nicht dahin für luftige Ehre, ſondern erſt nachdem ihm von der Alles leitenden Königin-Mutter eine reichere Carriere in Ausſicht geſtellt wurde. Und in der That hat er nichts dabei verloren, da er die reichen Klöſter Englands brandſchatzen darf und ſogar zuletzt die Staatszügel erhält. Er meint es ernſt, wenn er ſagt, daß das Intereſſe, der Gott Aller, auch der ſeinige ſein müſſe.

Faulconbridge iſt allerdings der perſonificirte engliſche Nationalcharakter, aber der Eliſabeth'ſchen Zeit, dem es von Baco von Verulam an bis zum geringſten Glücksritter in St. Paul nicht ein bischen über und ein bischen neben das Recht ankam. Sein Intereſſe, nicht allein das Vaterlandsgefühl hält ihn beim König, dem er Alles verdankt, ohne deſſen Schutz und Verwandtſchaft er als länderloſer Baſtard eine traurige Rolle dem ſtolzen Adel gegenüber ſpielen müßte.

Die Diction des Stückes iſt gut und die Handlung, wenn auch, beſonders Anfangs, etwas hiſtorienhaft unwahrſcheinlich, doch dramatiſcher, als alle andern Hiſtorien. Derbe Witze, Bilder aus dem Bärenzwinger geſchöpft, viel Schimpfen und Bramarbaſiren dürfen natürlich nicht fehlen. Die Klagen der Conſtanze ſind im Marlowe'ſchen Styl und der Schmerz quält ſich ab, Bilder zu ſuchen. Die Entrüſtung der Adeligen, als ſie Arthur todt finden, iſt poetiſcher und dramatiſcher. Man kann ſich übrigens kaum

einen Grund für den Verrath, den der Dauphin gegen seine Verbündeten gebrütet haben soll, denken; und eben so unmotivirt ist das Geständniß Melun's aus Freundschaft zu Hubert und weil er englischer Abkunft ist.

Zuletzt geht die Historie matt aus. Der siegreiche Dauphin, der schon an den Ferſen der Engliſchen wüthet, macht auf einmal Friedensvorschläge, überläßt dem Cardinal den Zwist zu schlichten und fährt mit seinen Wagen nach Hause.

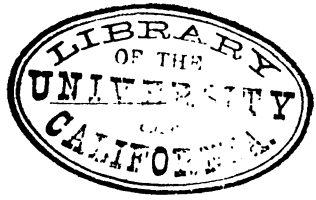
Heinrich VIII.,

die letzte der Shakespeare'schen Historien nach dem Tode der Elisabeth, etwa im Winter 1603—1604 entstanden, ist offenbar ein Gelegenheits- und Feststück, mit Schauwerk überladen, eine Maske, im Bunde mit der Historie, die den Zweck hatte, das mit der großen Elisabeth ausgestorbene Haus Tudor auf der Bühne zu verherrlichen.

Es ist in seinen Theilen nur lose verknüpft; die Schreibart ist dunkel und gekünstelt. Bukingham, ein Ueberbleibsel des alten, hochfahrenden Adels, ja selbst der Cardinal Wolsey verschwinden schon in den ersten Acten. Auch die Figur Heinrich's VIII. bildet nicht die Hauptperson des Stückes. Die zwei letzten Acte sind fast ohne Handlung. Die prophetische Rede Cranmer's bei der Taufe der Elisabeth bildet den Glanzpunkt. Die Figur Wolsey's, dieses merkwürdigen Fleischersohnes, um dessen Gunst Kaiser Karl V. und König Franz I. sich wetteifernd bewarben, der alle Ehrenstellen erklommen hatte, und auch noch die höchste, das Papstthum, in Kürze erreichbar glaubte, der halb Fuchs, halb Wolf die Schätze des Landes verschlang, den Adel ruinirte und sich höher dünkte, als selbst sein König, bis sein Hochmuth zum Falle kam, ist trefflich gezeichnet. Ebenso der Charakter Katharinens, der preisgegebenen Königin, deren

Tugend, Sanftmuth und christliche Duldung im unverdienten Leid Shakespeare verdientermaßen anerkennt.

Die Charakterzeichnungen verschwinden aber hinter manchen langen und langweiligen Reden, auch findet man Zoten und curiose Gespräche, wie sie selbst am Hofe eines Heinrich VIII. sicher nicht gehalten wurden. Das Stück gefiel nicht. Shakespeare konnte leicht im Epilog zehn gegen eins wetten, „daß sein Spiel nicht Allen behaglich war.“


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
CALIFORNIA

Achtunddreißigster Abschnitt.

Historische Dramen aus den Zeiten der Römer und Griechen.

Nachdem wir gesehen, wie Shakespeare seine vaterländische Geschichte behandelt, wollen wir auch betrachten, wie er die antike Welt erfaßte.

Den Zeiten der alten Römer gehören drei Dramen Shakespeare's an: Coriolanus, Antonius und Cleopatra, und Julius Cäsar, zu denen der von Th. North 1579 übersetzte Plutarch die Stoffe lieferte. Sie sind von sehr verschiedenem Werth. Das erstere scheint mehr ein Jugendwerk. Coriolan ist einer jener unnatürlich geschraubten Romanhelden, die allein ganze Armeen schlagen, einer jener schwülstigen, inconsequenten Prahler aus der Marlowe'schen Kraftschule und auch seine nebenbei sophistische Mutter ist nicht viel besser. Sie sind keine römischen Gestalten, so wenig wie der geschwätzige Menenius. Den Streit des aristokratischen und demokratischen Elements innerhalb der römischen Republik, den sich das Stück zum Vorwurf genommen haben soll, schildert es nur sehr mangelhaft. Denn Coriolan ist die einzige Person, um die sich Alles dreht; der Adel thut eigentlich gar nichts; er ist namentlich ganz theilnahmslos bei der Vertreibung Coriolan's und erst wieder grob, als dieser vor den Thoren steht. Das Volk ist kein römisches aus jener kräftigen Periode, son-

dern eine traurige, unverständige Masse, die, wenn sie so gewesen wäre, schwerlich die Welt erobert hätte. In Coriolan sei der ächte Aristokratismus mit seinen erhabensten und gehässigsten Seiten unparteiisch geschildert, meint Gervinus. Das ist aber kein ächter Aristokratismus, der nur das hungernde Volk mit Namen, wie: rebellische feile Schurken und Sclaven bewillkommt und droht, Berge von ihren Leichen zu häufen, statt ihren Hunger zu stillen, der sich ein in der Wette verlornes Pferd auf fünfzig Jahre wieder borgen läßt, der seine siegreichen Soldaten schimpft, und dann erklärt, daß jeder derselben vier Volsker werth sei, der mit dem adeligen Titus und Cominius, die mehr schwatzen, als handeln, sehr unrömisch-sentimentale Complimente tauscht, bis es ihm endlich einfällt, daß nicht zum Erzählen Zeit sei, dem selbst aus allen Poren affectirter Demuth die Prahlerei hervorsieht. Das ist kein ächter Aristokrat, sondern ein Hochmuthsnarr. Seine Zumuthung, ihm zu Lieb von Sitten und Gebräuchen Umgang zu nehmen, kann in einem Freistaate nie gewährt werden, und wäre Coriolan von seinem innern Werth erfüllt und überzeugt gewesen, so hätte er nicht äußere Ehren widerwillig zu erbetteln und sich für diese Demüthigung mit Hohn zu rächen nöthig gehabt, was das Volk nur zu geduldig ertrug. Ein Mann, der die Rechte des Volks beschränken, ihre Tribunen abschaffen will, der seinetwegen den Adel zum Bürgerkrieg hetzt, der aber selbst in die Verbannung geht, statt ruhmvoll zu fallen, verdient die Verbannung. Daß er fähig ist, bei seinem Todfeind Aufidius Schutz zu suchen, ist historisch, daß er mit dessen Diener Zoten reißt, sich so einzuschmeicheln wußte, daß Aufidius plötzlich eine solche Liebe zu ihm bekam und ihn doch verdirbt, ist so unmotivirt, als daß dieser sich nicht gegen den Friedensschluß sträubte. Unbegreiflich ist auch, daß Volumnia, die allen Zünften Roms die Pestilenz, und den Gewerben Tod wünscht, nicht

mit ihrem Sohne geht, ſondern ſpäter für Rom bittet. Menenius iſt engliſch burſchikos, zu plebejiſch burlesk, aber nicht römiſch in ſeinen Witzen oder in ſeinem Mützenwerfen. Das Volk iſt zu parteiiſch geſchildert, ſo daß ſelbſt der Volkstribun Sicinius ihm angeborne Bosheit zuſchreibt.

Antonius und Cleopatra

wurden von den Zeitgenoſſen Shakeſpeare's auf den Brettern gern geſehen, weil der Held den hohen Muth und die Genußſucht, die das Zeitalter der Eliſabeth charakteriſiren, in ſich vereinigte. Das Stück iſt eine Hiſtorie, kein regelmäßiges Drama, ſchwer überſehbar, ohne ſtricte Einheit der Handlung, die Weltgeſchichte geht im Sturmſchritt an uns vorüber, die wichtigſten Ereigniſſe werden oft nur ſehr kurz erwähnt. Antonius, der ſtürmiſch Liebende, wenn auch ſchon in ergrauenden Haaren, iſt der Held, nicht Antonius, der Imperator. Außer ſeiner Leidenſchaft machen ihn nur ſein perſönlicher Muth und ſeine Freigebigkeit noch intereſſant, ſeine Intelligenz, ſein Charakter ſind ſchon tief geſunken, geſunken wie ſein Zeitalter überhaupt, welches der großen Charaktere, edler Thaten und des ſittlichen Adels in den Hauptperſonen entbehrt. Das Herrliche in dieſem Stücke ſind die ächt dramatiſchen, leidenſchaftlichen Ausbrüche der Liebenden. Iſt Antonius auch ein Marlowe'ſcher Held, und iſt er auch in der erſten Scene nicht frei von Bombaſt, ſo iſt doch ſeine Sprache im Allgemeinen weit entfernt von jener der Sturm- und Drangperiode. Da iſt keine rohe Wildheit, ſondern im ſtärkſten Affect eine ruhige, aber tiefergreifende Sprache, z. B. ſind die Worte des Antonius, als ihm Cleopatra's Tod gemeldet worden, unvergleichlich ſchön in ihrer Einfachheit.

Eros, entwaffne mich,
Des langen Tages Arbeit iſt gethan
Ich geh' zur Ruh' u. ſ. w.

Desgleichen seine Schaam über seine Flucht, sein Ermannen vor dem letzten Gefecht, seine Wuth gegen Cleopatra, seine Verzweiflung. Ebenso hochpoetisch die Verzweiflung der Cleopatra, die überhaupt sehr geschickt als Kokette, Buhlerin und Liebende gezeichnet ist, zwar manchmal auch etwas unköniglich, namentlich wenn sie zuschlägt.

Der fünfte Act könnte, glaube ich, ohne dem Stücke zu schaden, wegbleiben, die niedrige Komik des Bauern, die Ueberläuferinen, Verrätherinen eckeln an, auch Cleopatra verliert unsere Sympathien, die ihr Schmerz und Verlust ihr erworben, durch ihre kluge Sorge für Geld in einem solchen Augenblicke. Daß zwei so ordinäre Buhlerinen wie Iras und Charmion, die nach englischen Bordellscenen scizzirt sind, mit ihrer Herrin sterben, ist so unwahrscheinlich, als daß Enobarbus, der Anfangs der Clown des Stücks, ein Fresser, ein Lüstling, ein Dieb zu Land ist, der die Schwäche des Fürsten durchschaut, am gebrochenen Herzen stirbt, weil er Antonius verlassen. So unrömisch-sentimental war doch jene Zeit noch nicht. Auch der Polterer Scarus ist ein englischer Raufer jener Zeit.

Weit über diese zwei Historien steht Julius Cäsar. Da begegnen uns ächt römische Gestalten, da ist ein tiefes Verständniß der alten Welt und zugleich ein höchst kunstvoll construirtes Drama, keine Historie. Nur Scenen, z. B. als Cinna, der Poet, vom Volke zerrissen wird, und der andere Poet in's Zelt der streitenden Feldherrn dringt, erinnern noch an Historien, sonst ist Alles einheitlich, wirksam gegliedert. Zu wundern ist, daß Shakespeare, da er sich so streng an den geschichtlichen Text hielt, ein solches Leben hineinbringen konnte, daß Alles wie Original, nichts wie Copie aussieht. Wie leblos sind dagegen die römischen Gestalten Ben Jonson's! Anachronismen fehlen freilich auch nicht und Unwahrscheinlichkeiten, aber wie treten diese in den Hintergrund vor der großen Wahrheit

des republikaniſchen Geiſtes! Wären die damaligen Engländer nicht ſelbſt vom Römergeiſt beſeelt geweſen, hätte Shakeſpeare kein ſolches Drama ſchaffen können. Die Charaktere des Caſſius und Brutus ſind treu nach dem Vorbilde des Plutarch geſchildert; Shakeſpeare aber drang ſo tief in ſie ein, daß es ihm möglich war, das pſychologiſche Meiſterſtück hervorzubringen: ihren Zank und ihre Verſöhnung, welches ſo viel bewundert und nachgeahmt wurde. Freilich iſt Brutus auch kein ächtrömiſcher Stoiker. Er läßt ſich zu viel bedienen, von ſeinen Sclaven an- und auskleiden, iſt unwillig, launiſch, ungeduldig, ſelbſt gegen Frau und Freunde, heißt Antonius einen wackern Römer, den er ſtets geachtet, was doch unmöglich der Fall geweſen ſein kann; auch der Cäſar iſt nicht der Alte; er iſt abergläubiſch, verſteckt ſeine Feigheit hinter bramarbaſirende Reden, doch iſt er wol abſichtlich ſo unvortheilhaft gezeichnet. Antonius dagegen iſt ſehr gut geſchildert, beſonders als der Selbſterhaltungstrieb und ſeine Liebe zu Cäſar in Kampf mit einander gerathen. Daß er in der vorletzten Scene ſo verſöhnlich iſt: daß er ſeine Feinde als ſeine Freunde lebend haben will, iſt dagegen nicht ſeinem Charakter angemeſſen. Die Scene zwiſchen den Triumviren und den republikaniſchen Führern artet zu viel in unrömiſches Prahlen und Schimpfen aus.

Timon von Athen. Troilus und Creſſida.

Die Commentatoren Shakeſpeare's haben ihren Witz erſchöpft: was ſie aus dieſen beiden Stücken machen ſollten. Coleridge erklärte, daß er eigentlich nicht wiſſe, was er von letzterem ſagen ſolle, und erſteres, ſo maßlos er einzelne Theile Timon's bewunderte, erklärte er im Ganzen für ein peinliches und unangenehmes Erzeugniß. Doch ſind beide ohne Zweifel in der

Zeit der größten Reife Shakespeare's entstanden, wie darin verschwenderisch ausgestreute, herrliche Stellen beurkunden. Gervinus, der große Ungleichheit in der Ausarbeitung Timon's und die Zerfahrenheit mancher Scenen zugesteht, findet (da er stets glaubt, Shakespeare habe dociren wollen) auch in Timon die Lehre enthalten: in Allem Maß zu halten, und was Troilus und Cressida anbelangt, ist er geneigt anzunehmen, daß Shakespeare's Selbstgefühl ihn gekitzelt habe, sich Homer entgegen zu stellen und eine Parodie oder Satyre jenes großen Epos zu versuchen. Es sei ein dramatischer Schwank, eine Parodie der trojanischen Mythe. Shakespeare habe die griechischen Gestalten all ihres hergebrachten Adels entkleiden wollen. Auch könne er nebst Virgilischer Sympathie oder humoristischem Muthwillen gegen Homer und Verneinung seines Standpunktes noch die tiefere Absicht gehabt haben, zu zeigen, daß die erhabenste Dichtung ohne strengsittliche Grundlagen nicht das sei, wozu sie befähigt und berufen ist.

Allen Respect vor dem kritischen Tiefblick und der Combinationsgabe Gervinus', glauben wir doch diese Ansicht nicht theilen zu dürfen. Daß Jonson sagte: Shakespeare habe wenig Latein und noch weniger Griechisch verstanden, ist bekannt: ob er Chapman's Homer überhaupt gelesen, möchten wir sehr bezweifeln; denn sein aufnahmsfähiger Geist hätte aus Chapman so gut eine richtige Auffassung des griechischen Lebens gewonnen, wie er aus dem Plutarch die des römischen gewann. Warum sollte Der nicht empfänglich gewesen sein, die Einfalt der homerischen Gedichte aufzunehmen, der doch die Zeit der nordischen Mythe so unübertrefflich auffaßte? Und was Chapman anbetrifft, so waren seine vierzehnsylbigen Reime, wenn auch bisweilen flüchtig und nachlässig, mit ihren zusammengesetzten Epitheten, fast so gut wie die Hexameter unseres Eutiner Voß. Diese Uebersetzung ist noch heute in England unübertroffen.

Geſtehen wir offen, daß Shakeſpeare das griechiſche Leben nicht kannte, ſondern daß er im Timon einen engliſchen „malcontent“ unter griechiſchem Namen, im Pandar einen engliſchen Kuppler, in Creſſida eine engliſche Kokette ſchilderte, und zwar wahrſcheinlich nur auf Beſtellung, dem Geſchmacke der Theaterbeſucher Rechnung zu tragen; denn leſe man alle Dramatiker der Shakeſpeare'ſchen Zeit, die Dekker, Marſton und wie ſie alle heißen mögen: Wucherer, Huren, Bramarbaſiren, Schimpfereien ſind die Themata, die am beſten gefielen, und Shakeſpeare war doch vor Allem Theaterunternehmer, der nicht allein von ſeinen Collegen Auftrag erhielt, Stücke zu machen, welche die Häuſer füllten, ſondern der ja damals ſchon ernſtlich auf Rückzug von der Bühne und Schriftſtellerei ſann, dem es oft weniger um dichteriſchen Ruhm, als um reiche Einnahmen zu thun war. Der Genius bricht dennoch glänzend durch, obgleich die Stücke ohne Zweifel flüchtig verfaßt ſind.

Ich kann in dieſen ſ. g. griechiſchen Dramen nur Zugſtücke ſehen, mit dem Zweck, volle Häuſer zu machen, keine Satyre, Parodie oder tiefere Meinung, ſie ſind ehrlich gemeinte, den apprentices, City-Kaufleuten und galanten Herren und Damen, den damaligen Theaterbeſuchern zu gefallen. Die griechiſchen Titel machen nichts zur Sache. Heywood ſagte ja, daß man Himmel und Erde, Alterthum und Neuzeit nach Stoffen durchſtöberte. Im Jahre 1604 kam Marſton's „Malcontent“ zur Aufführung durch die königlichen Schauſpieler. Dies Stück, aus Schmähungen über die verderbte Zeit und Menſchenhaß zuſammengeſetzt, hatte einen erſtaunlichen Erfolg. Ohne Zweifel wünſchte Shakeſpeare's Geſellſchaft ein ähnliches Menſchenhaß polterndes Zugſtück und Shakeſpeare gab den Timon. Dieſe Griechen ſind alle im Gewande des Mittelalters aufgetreten; umſonſt heißt Timon nicht Lord, trägt Diomed die Krauſe, Troilus den Handſchuh auf dem Helm, es wurden in

dieſen Stücken nur engliſche Sitten geſchildert. Wurden ſie nicht im Globe aufgeführt, wie man beweiſen will, ſo iſt es um ſo wahrſcheinlicher, daß ſie nicht für ein gewähltes, ſondern für ein nach Scandal und pikanten Scenen lüſternes Auditorium geſchrieben wurden.

Troilus und Creſſida hat entweder ein älteres Stück dieſes Namens oder die Erzählung Chaucer's zur Quelle. Die Liebesgeſchichte iſt mit dem unthätigen Groll des Achill in Verbindung gebracht. Die Griechen ſind im Style Lydgate's Ritter des Mittelalters. Der burlesken Handlung dienen hochpoetiſche Stellen, Bilderreichthum, Tiefe der Gedanken und Erfahrungsſätze zum Contraſt; die Sprache iſt reich, ſchön, wenn auch bisweilen Anklänge an Lyly'ſchen Euphuismus, geſchilderte Hof- und Zeitſitten, erzählte Tavernenwitze à la Falſtaff, Zunftanſichten, romantiſche Ueberſchwenglichkeit, Schimpfen und Prügeleien für den Plebs, Zoten, nur zu ſehr verrathen, welche Tendenz dieſes Stück verfolgte. — Die Mythe des Timon iſt dem Lucian entnommen, Timon's Verhältniß zu Alcibiades und Apemantus eine Erfindung Shakeſpeare's. Auch hier iſt Alcibiades ein Ritter, Timon ein Lord, Apemantus eine Nachbildung des Lyly'ſchen Diogenes, übrigens ein unlogiſcher Stoiker. Schon die römiſchen Namen der Senatoren verrathen totale Unkenntniß des Griechenthums. Alcibiades iſt ein armer Soldat. Die Treue des Flavius iſt ſo närriſch übertrieben und weit unmotivirter, als Timon's Menſchenhaß. Eine Stelle in der dritten Scene des dritten Actes dürfte Manchen auf den Gedanken bringen, daß das Stück früh entſtand, etwa zur Zeit der niederländiſchen Kriege oder der Armada. Uebrigens iſt Manches poetiſch, ſo der Fluch Timon's bei Beginn des vierten Actes. Die Scene mit Phryna und Timandra wetteifert in nackter juvenaliſcher Darſtellung der menſchlichen Verderbniß mit Marſton, der Schluß iſt

curios. Alcibiades bringt, nachdem er den Wachsabdruck von Timon's Grabſchrift geleſen, mit dem Schwert den Oelzweig nach Athen; er ſcheint nicht recht zu wiſſen, was er will.

Pericles, wenn es wirklich ein Jugendwerk Shakeſpeare's iſt (wie man in England annimmt), wäre auch hier einzuſchalten, obgleich es nichts Hiſtoriſches an ſich hat. Der Stoff ſtammt aus einem mittelalterlichen Roman und ſeine Abenteuer, vielen Veränderungen und beſonders ſeine Schlüpfrigkeiten erwarben ihm ſeiner Zeit Beifall, obgleich die Verarbeitung in's Dramatiſche ſehr mangelhaft iſt, der Prolog auch eine Hauptrolle ſpielt. Man ſucht umſonſt nach einer Einheit der Handlung, nach einer innern Nothwendigkeit, die die Abenteuer geſtaltet, auch die Verſification iſt mangelhaft.

Neununddreißigster Abschnitt.

Shakespeare's Lustspiele, erotischen Stücke und Dramen, die weder Lust- noch Trauerspiele.

Seine ersten Leistungen auf diesem Felde begann Shakespeare nach fremden Originalen.

Der Comödie der Irrungen liegen die Menächmen des Plautus zu Grunde; auch wurde eine „Historie der Irrungen" um die achtziger Jahre am englischen Hofe aufgeführt. Coleridge nennt dies Product Shakespeare's eine Farce, wir möchten es lieber ein erweitertes und besser ausgeführtes Zwischenspiel im Style Heywood's und Consorten nennen. Das oft lange, an „Großmutter Gurton's Nadel" erinnernde Versmaß mit Reim charakterisirt es gleichfalls als den alten Possen nachgebildet. Daß der tragische Hintergrund den flachen Eindruck nicht aufkommen lasse, wie Gervinus meint, können wir nicht finden, da sich der Hintergrund so wenig (nur zweimal, am Anfang und Schluß) zeigt. Auch können wir keinen Tiefsinn des großen Meisters darin erkennen, wohl aber viel Munterkeit, wenn auch manchmal gezwungene, ein gutes Arrangement der Verwicklungen und oft schon eine schöne Sprache. Daß Shakespeare die Irrungen, die aus der Aehnlichkeit der Brüder bei Plautus entstehen, noch vermehrt hat, indem er ein zweites sich ähnliches Brüderpaar, die Sclaven Dromio erfand, macht das Stück wohl komischer, aber ganz unwahrscheinlich. Auch

daß die Namensgleichheit des seinen Bruder suchenden Syrakusers nicht aufgefallen sein sollte, daß sie auch dieselbe Tracht gehabt haben mußten, um so verwechselt zu werden und manche andere Unwahrscheinlichkeiten nehmen dem Stücke den Reiz des Möglichen, worüber man zwar bei einer nur zur Belustigung dienenden Posse, aber nicht bei einem kunstgerechten Drama hinwegsehen kann.

Die Zähmung der Widerspänstigen trägt ebenfalls den Stempel der römischen Schule, der plautinischen Comödie; Manches darin ist auch den „gli suppositi“ des Ariost entlehnt und mit Figuren der italienischen Comödie ausstaffirt. Es ist mehr ein Intriguenlustspiel, als ein Charakterstück; die Charaktere sind ohne alle Feinheit skizzirt, die Hauptfigur des Lustspiels, ein unbezähmbares wildes weibliches Wesen (the shrew), eine Lieblingsfigur der ersten englischen Comödie, ist zu roh und grob gezeichnet, um Sympathien erzeugen zu können. Sie prügelt ohne Grund ihre Schwester, ihren Lehrer, und ist ganz im Styl der plumpen alten Zeit; nicht viel besser, als das Original in dem alten gleichnamigen Stücke, auf das Shakespeare das Seinige gründete. Petruccio, der Geldgierige, ist eben so grob; seine Art, Weiber zu zähmen, mag wohl in der dem Mittelalter noch so nahen Zeit praktisch gewesen sein, würde sich aber jetzt kaum bewähren. Die kuriose, ganz unnöthige Einleitung, der prologartige Commentar, den Lucentio in der ersten Scene gibt, die groben Unwahrscheinlichkeiten und schwachen Motivirungen, das ewige Schimpfen und Prügeln beweisen, daß sich das Stück nicht viel über die Volkspossen der früheren Elisabeth'schen Zeit erhebt.

Aber gewaltig schnell schwang sich Shakespeare von diesen schwachen Anfängen auf den Gipfel der Komik. Diesen Gipfel erreichte er durch die komischen Figuren seines Heinrich IV.; vor allen durch den dicken Falstaff, dieses oft nachgeahmte,

aber nie erreichte Original. Mag er die Umrisse zu diesem gelungenen Bilde in Oldcastle, dem fetten Ritter, gefunden haben, seine Ausführung ist zu meisterhaft. Wer kennt nicht den witzigen Talgklumpen, seine Renommistereien, seine Ränke, seine listigen Bemäntelungen, seine Philosopheme über Ehre und fremdes Eigenthum? Sie werden unsterblich bleiben, eine unerschöpfliche Quelle Homerischen Gelächters. In dieser Figur ist Wahrheit, nichts Gezwungenes, Gemachtes. Auch der Leuchtwurm Bardolph, der Schwadronirer Pistol, selbst der Page sind trefflich gezeichnet. Wie schwach sind dagegen die Renommisten Ben Jonson's und anderer Lustspieldichter! Shakespeare gelang keine ähnliche Figur mehr, Lanzelot Gobbo im „Kaufmann von Venedig" hat nur einen schwachen Falstaff'schen Beigeschmack. Parolles ist eine Copie Falstaff's, aber ein ganz ordinärer, schuftiger Prahler, der ohne Witz nur äußeren Schliff sich zu eigen machte, der jede Beleidigung hinnimmt, und, wenn zur Thür hinausgeworfen, zum Fenster wieder hereinkömmt, während Falstaff zu Zeiten nicht ohne Muth ist und was auf sich hält. Fallstaff in Heinrich IV. hat ja sogar das Publikum trotz seiner Gaunereien für sich zu bestechen gewußt und Gervinus meint, daß Shakespeare deßhalb als Gegengift „die lustigen Weiber in Windsor" schrieb, ihn da herabzuwürdigen. Benedict, eine natürlich viel edlere Figur in „Viel Lärm um Nichts," war wie Beatrice durch die Verachtung der Liebe, die sie so spaßig verkünden, und mehr noch dadurch, weil sie doch beide in die Schlinge der Liebe so blind fallen, so beliebt auf den Brettern. Beider Witz ist sehr treffend, oft fein, die Vergleiche originell, aber man sieht, Benedict ist für die langen witzigen Gespräche da, nicht die Gespräche für ihn.

Die lustigen Weiber von Windsor, ein Lustspiel, welches Weihnachten 1601 vor der Königin aufgeführt wurde,

ſoll ſein Entſtehen dem Wunſche Eliſabeth's verdanken: Falſtaff in Liebe zu ſehen. Ob es wirklich in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen geſchrieben wurde, iſt nicht mit Gewißheit nachzuweiſen; ſo leicht wiegend, wie man gewöhnlich annimmt, iſt es nicht. Es iſt ein reines Luſtſpiel, ohne ernſte poetiſche Stellen, faſt ganz in Proſa geſchrieben. Es erinnert an Molière's „école des femmes," und iſt das einzige Drama unſeres Dichters, in dem die Intrigue über die Charakteriſtik vorwiegt. Es ſpielt in den Schichten der bürgerlichen engliſchen Geſellſchaft und iſt bühnengerecht und voll komiſcher Kraft. Falſtaff geht ſeiner alten Beutelſchneiderei auf einem neuen Wege, der Liebeswerbung, nach; denn die Art Liebe, die er den ſchlichten Bürgersfrauen von Windſor heuchelt, hat keinen andern Zweck. Aber trotz der unbefangenen Art ihres Umgangs und ihrer fröhlichen Laune ſind dieſe Frauen durchaus ehrbar und nichts weniger, als geneigt, ſich von Falſtaff dupiren zu laſſen. Im Gegentheil: Falſtaff's blinde Selbſtgefälligkeit und ſein Hochmuth erleiden die bitterſten Niederlagen. Die Weiber ſtellen ihm eine Falle nach der andern; er läßt ſich dreimal auf die plumpſte Weiſe prellen, Schläge, warme und kalte Bäder, Kneipen und Brennen, Beſchimpfungen aller Art treffen ihn, bis ihn die Selbſtverachtung erfaßt, weil ſein Witz, auf den er ſich viel einbildete, von bürgerlicher Ehrſamkeit und Dummheit übertölpelt und der Schnapphahn ſelbſt ausgebeutelt wurde.

Dieſes Stück entſtand gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts, eine Periode, der wir die heiterſten Luſtſpiele Shakeſpeare's verdanken: „Was Ihr wollt," und „Wie es Euch gefällt." Dieſe Luſtſpiele ſind von den früheren Comödien himmelweit verſchieden; ſie ſind fein, elegant, faſt frei von der Unnatur der Concepte, meiſtentheils in Proſa geſchrieben. „Wie es Euch gefällt" iſt als eine Maske oder Paſto-

rale oder vielmehr als eine Verſchmelzung Beider anzuſehen. Der Plan iſt einem Schäferromane von Lodge „Roſalinde“ entlehnt. Die Scene iſt der Ardennenwald, ein romantiſches Arkadien, deſſen Colorit und Scenerie ſchon die Einbildungskraft des Leſers bezaubern. Hier huldigt der Herzog den Jagdfreuden und der Betrachtung, und um ihn gruppiren ſich in mancherlei Verwicklungen allerlei intereſſante Perſönlichkeiten: der melancholiſche Hypochonder Jaques, deſſen Eigenliebe Schiffbruch leidet, wie der Mädchenſtolz Phöbe's, die Freundinnen Roſalinde und Celia, der ſtrebſame, kernhafte Orlando. Auch der Narr des Stückes, Probſtein, und Käthchen ſind gelungene Figuren. Shakeſpeare kam es indeß ſehr zu Statten, daß ſeine Zeit keine Bühnengerechtigkeit kannte, keine Scenerie und Verwandlungen nöthig hatte, daß das Haſchen nach Witz und Gleichniſſen nicht ſo auffiel, Mädchenverkleidungen eine beliebte Maſchinerie waren, und ſelbſt von ſo holden Lippen, wie von denen Roſalinden's, Reden entſtrömen durften, die uns jetzt in guter Geſellſchaft peinlich wären. Dieſes holde Weſen ermangelt übrigens ethiſcher Vorzüge, ſie iſt gemüthlos, namentlich fehlt es ihr total an Kindesliebe. „Was ſprechen wir von Vätern,“ ſagt ſie, „ſo lange ein Mann wie Orlando in der Welt iſt?“ und was ihre Freundin Celia betrifft, die iſt ebenfalls ſehr unprinzeßlich in Geſprächen und langt gar zu ſchnell nach einem Manne. Ihr ſchnelles Bündniß mit Oliver ſtreitet gegen die Wahrſcheinlichkeit und poetiſche Gerechtigkeit. Auch die Entwicklung, daß dem Uſurpator, der ſich mit einem Heere in Bewegung ſetzt, ein heiliger Mann begegnet, der ihn von ſeiner Unternehmung und der Welt bekehrt, ſo daß er die Herrſchaft ſeinem vertriebenen Bruder und den Verbannten ihre Güter zurückgibt, iſt naiv-kindiſch.

„Dreikönigs-Abend“ oder „Was Ihr wollt“ iſt um das Jahr 1601 entſtanden und 1602 aufgeführt worden.

Die Quellen desselben sind ebenfalls einer Novelle Bandellos und einem italienischen Stücke „gli inganni“ entlehnt. Der Dichter hat daraus aber höchstens die äußere Verwicklung benützt, jenen Zirkel der irrenden Wahlverwandtschaften zwischen dem Herzog, der die Gräfin, und der Gräfin, die den Pagen, und dem Pagen, der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwischen tritt. Die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeschwister Sebastian und Viola entstehen, sind Shakespeare's Zusatz, wie sämmtliche komische Bestandtheile des Stückes. Dieses Lustspiel verrinnt nicht so, als: „Wie es Euch gefällt.“ Die Intrigue ist glücklich und lebendig gesponnen und hat eine überraschende, spannende Entwicklung. Es ist kein eigentliches Intriguenlustspiel, wie die verwandte Comödie der „Irrungen,“ enthält auch keine solchen Unwahrscheinlichkeiten. Das Hauptgewicht ist auf die Motive gelegt. Wir finden in dem Stücke Charaktere einer feineren Bildung und ebenso Carricaturen. Vor Allem den „Puritaner“ Malvolio, einen Pedanten, dessen Sittenstrenge wohl zur jungfräulichen Zurückgezogenheit Olivia's paßt, der aber ein Achselträger, Gezierter und Vornehmthuer ist; sein Eigendünkel leidet jedoch Schiffbruch. Ein Gegenstück zu ihm ist Junker Christoph, der ohne alle Eigenliebe apathisch, feig, ein Echo des Junker Tobias ist, eines derben Realisten der gemeinsten Sorte. Außer den beiden ersten Carricaturen hat auch noch Herzog Orsino, ein Mann von edlen Eigenschaften, die Augen auf Olivia gerichtet, aber die Uebertreibung der Zurschautragung seiner Liebe, die mehr ein Erzeugniß seiner Phantasie, als eines ächten Gefühls ist, kann ihm Olivia nicht erwerben, die zu stolz ist, den hohen Stand ihres Freundes zu berücksichtigen. Dagegen gewinnt sie Sebastian, ein junger Abenteurer, der in widrigen Schicksalen dem Glücke und seiner guten Natur vertraut und sich als frischer, siegreich auftretender Charakter

zeigt. Auch seine Schwester, die anspruchslose Viola hat den gleichen freien, heitern, gewandten Sinn; sie soll als Page die Botschaft zu Olivia bestellen, und möchte selbst ihn doch zum Gatten, den ihre bescheidene Liebe auch erwirbt. Olivia, der Mittelpunkt der ganzen Handlung, ist eine hohe, ernste Frau, die dem Standesstolz einen würdigen Charakterstolz entgegensetzt. Doch ist sie keineswegs hochmüthig und kalt, und Viola's liebeathmender Ton zündet dasselbe Feuer in ihrer Brust noch weit heftiger an. Der Narr, der eigentlich ganz außer aller Handlung steht, und nur den witzigen Unterhalter oder Wortverdreher macht, scheint als Rolle für einen beliebten Sänger geschaffen zu sein; denn, wie wir wissen, verfügte die Blackfriarsgesellschaft um jene Zeit auch über musikalische Kräfte. Neben den „lustigen Weibern" ist das Stück das reinste und heiterste Lustspiel Shakespeare's ohne alle tragische Momente, recht für den tollen Abend, der den Fasching einleitet, den Dreikönigsabend, der mit eigenen Maskenspielen auf den Theatern gefeiert wurde, geschrieben.

Erotische Stücke.

Shakespeare wurde in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in London der Vorwurf gemacht, daß er sich keine ernsten Stoffe wähle, sondern nur die Thorheiten der Liebe besinge.

Er war allerdings durch seine „Venus und Adonis" und „Lucretia" zuerst bekannt geworden und seine Sonnette bezeugen nur zu sehr, daß er in der Ungebundenheit der Jugend den Ausschweifungen London's nicht fremd blieb. Er lernte alle Licht- und Schattenseiten der Liebe aus eigener Erfahrung kennen und daher gelang ihm, wie keinem andern Dichter: die Vielseitigkeit der Liebe, ihre mannigfaltigen Beziehungen und Wirkungen auf die menschliche Natur, auf Charaktere und Verhältnisse, ihren Fluch und Segen, so lebendig zu schildern.

Shakespeare steht noch unerreicht da in der Kunst: die Liebe nicht allein auf sich selbst bezogen, sondern in den mannigfaltigsten Verbindungen mit andern Leidenschaften, in den verzweigtesten Beziehungen zu andern menschlichen Verhältnissen, in allen ihren Wirkungen zu schildern. Die langweilige stehende Figur des Liebhabers unserer Theater kennt er nicht.

In den „Veronesern" zeigt uns Shakespeare, in welche Verirrungen ein der Liebe zu ergebener Mann fallen kann; in „verlorner Liebesmüh," daß sich kein ascetischer Zwang im jugendlichen Alter aufnöthigen läßt, in „Romeo," wie zu leidenschaftliche Naturen sich vernichten, wenn ungünstige Verhältnisse ihrer Liebe in den Weg treten.

In diesen Stücken ist das Wesen, die Natur der Liebe, der Mittelpunkt des Ganzen, im „Kaufmann von Venedig" aber nicht mehr, und noch weniger in den spätern Lustspielen Shakespeare's, in denen Liebesabenteuer nur noch den Mittelpunkt der Intrigue, nicht mehr den geistigen Kern der Stücke bilden. Die Entstehung der beiden Veroneser wird noch vor die Irrungen (1591) gesetzt, in der That ist es auch weniger reif und es gehört ein guter Theil Shakespeare'scher Enthusiasmus dazu, auch für dieses Stück sich zu begeistern, und nicht viel mehr darüber zu staunen, daß Shakespeare, der in „den beiden Veronesern" nicht höher steht, als seine dramatischen Zeitgenossen, so bald und so hoch sich über sie erhob.

Die Fabel, vom Dichter wohl selbst erdacht, ist sehr arm. Valentin und Proteus, zwei Freunde, trennen sich; der erstere, ein thatkräftiger Mann, will sein Glück in der Welt versuchen; der letztere, der sich ganz der Liebe hingegeben hat und seine Jugend unthätig vertändelt, wird von seinem Vater ebenfalls dem Valentin nach Mailand nachgesandt. Dieser hat sich in des Herzogs Tochter verliebt und will sie entführen, aber Proteus, der seine frühere Geliebte Julia vergißt und gleichfalls

des Herzogs Tochter liebt, verräth seinen Freund. Valentin wird verbannt und „weil er Sprachen versteht und wohlgebaut ist," von Räubern gezwungen, ihr Hauptmann zu werden. Inzwischen ist Julia ihrem Proteus nachgereist und besorgt ihm, unerkannt in Pagenkleidern, seine Botschaften an Silvia — eine Balladenreminiscenz! — Diese, ein verhaßtes Ehebündniß zu verhindern, reist ihrem Valentin nach, und der Herzog und sein Hof ihr. Die Räuber, die Jagd auf arme Wandersleute machen und deren rohe Ungebühr Valentin mit Mühe verhindern kann, trotzdem er sie im selben Athem dem Herzog als Männer von ausgezeichnetem Verdienst, mild, wohlgeartet, geschickt zu großen Dingen rühmt, fangen Silvia; Proteus kommt zu ihr, spielt ihren Retter und will ihr Gewalt anthun, da sie nichts von ihm wissen will. Valentin kommt dazu und verhindert dies Criminalverbrechen, fürchtet aber, „daß er ihm nie wieder trauen könne," ist aber gleich ausgesöhnt, als Proteus von Reue faselt, achtet ihn wieder als ehrenvoll und bietet ihm Silvia freiwillig an. Darüber wird Julia ohnmächtig; Proteus erkennt sie an dem Ring, den er ihr gab, findet, „daß Treue dem Manne fehle, um vollkommen zu sein und Julia so frisch sei wie Silvia." Hierauf heirathet Alles, da auch der gefangene Thurio, den der Räuberhauptmann bedroht, seine Braut bei Todesstrafe nicht anzublicken, es für heilsamer findet, sie Valentin zu überlassen, auch der Herzog den „hochverdienstlichen" Räuberhauptmann zum Ritter macht. Die edlen Räuber erhalten passende Stellen im Staate und die ethische Anarchie ist auf ihrem Gipfelpunkte angekommen. Nicht viel besser, wie die Fabel, sind die Charaktere. Julia, ein überschwenglich unweibliches Wesen, Proteus ein gemeiner Verbrecher, der Herzog sehr unherzoglich in Sprache und Benehmen, Silvia voll Inconsequenzen. Die Mantelgeschichte ist lächerlich, die Komik noch in der Kindheit, Wortspiele

und Aehnlichkeitshaſchereien meiſt gezwungen, kurz noch nichts Feines in Wort, Handlung und Charakteren.

„Verlorene Liebesmüh“ gehört ebenfalls zu den ältern Dramen Shakeſpeare's. Man findet darin noch vielfältige Erwähnung mythologiſcher Figuren, den gelehrten Anſtrich, die Alliteration, den Ton der italieniſchen Schule, die Conceptenmanier mit ihrer Ueberladung von Witz. Das Stück hat wenig Handlung, Alles haſcht nach Witz oder übt ihn an den Carricaturen des Stückes: dem Pedanten und dem Renommiſten. Der König von Navarra und ſeine Höflinge haben ein Gelübde gethan, drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit zu weihen, den weltlichen Begierden und dem Umgange mit Frauen abzuſchwören, verlieben ſich aber nichts deſtoweniger in kürzeſter Zeit in die franzöſiſche Prinzeſſin nnd ihre Damen, die politiſcher Geſchäfte wegen an den Hof kamen. Dieſe Franzöſinnen ſind ihnen in ihrer heiteren Natürlichkeit, in Witz und Scherz überlegen, Könige und Höflinge blamiren ſich ohne Ausnahme und verfallen dem Spotte der Damen ſo wie ihrem eigenen, und die Gewährung ihres Liebewerbens wird ihnen am Ende nicht einmal zugeſtanden, ſondern in die Ferne gerückt. So wird die falſche Ruhmſucht in allen ihren Geſtalten geſtraft. Was die Witze ſelbſt betrifft, ſo beruhen ſie vorzugsweiſe auf Wortſpielen und Wortverdrehungen; es ſind humoriſtiſche Zungengefechte, wie ſie damals an der Tagesordnung waren und von Shakeſpeare und ſeinen Freunden ſelbſt häufig gekämpft wurden.

Romeo und Julia, das hohe Lied der Liebe, iſt um das Jahr 1596 entſtanden nach einer Novelle Bandello's, die Arthur Brooke zu einer verſificirten Erzählung verarbeitete, die zuerſt 1562 erſchien und 1587 wieder gedruckt wurde. Auch gab es ſchon über dieſen Gegenſtand ein altes beliebtes Bühnenſtück, von dem wir nicht wiſſen, ob es Shakeſpeare benützt

hat. Die Schilderung einer so leidenschaftlichen, so reichen Liebesgeschichte, wo alles Glück, alles Unglück zweier jungen Herzen sich in wenige Stunden oder Tage concentrirt, muß hinreißen und dramatisch wirksam sein. Wundervoll schön und antik-natürlich ist namentlich Juliens Monolog vor der Hochzeitsnacht. Aber diese Liebesscenen abgerechnet, verräth das Stück noch nicht die rechte Reife. Die Charakteristik ist noch nicht meisterhaft. Romeo, zu schwach und schwankend, verräth noch vor dem Tode den armen Apotheker. Capulet, kein Edelmann, ein grober Narr, ohne alles Vatergefühl, ohne alle Schicklichkeit, der den Graf Paris zur Heirath mit seiner Tochter antreibt, drei Tage nach seines Vetters Ermordung, „ein Topfgucker," den die Wärterin schimpft. Diese Wärterin, eine ganz schlechte Person, die Julien zur Bigamie räth, die Romeo verflucht und ihn ein paar Minuten später zu Julien's Trost ihr in's Schlafgemach bringen will. Peinlich ist überhaupt, daß Julie nach solchem Affect in's Brautbett steigt, nicht psychologisch, daß ihr Affect über Romeo's angeblichen Tod sich noch steigert, als sie Tybalt's Tod vernimmt. Sie müßte bei solcher Liebe für alle andere Kunde unempfindlich sein, da nach ihrem eigenen Geständnisse schon Romeo's bloße Verbannung ihr peinlicher ist, als der Tod ihrer Eltern. An Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen ist kein Mangel (es sollen z. B. nur ein paar Freunde zum Hochzeitsfeste geladen werden, und doch werden zwanzig Köche dazu in Thätigkeit gesetzt); zu wundern ist, daß Gervinus das sehr Natürliche in dem Stücke tadelt: daß Romeo, als er den Tod seiner Julia vernimmt, für nichts Anderes mehr empfindend, an ihre Gruft eilt. Er glaubt, es wäre klüger von ihm gewesen, wenn er erst bei Lorenzo nähere Erkundigungen eingezogen hätte, worin wir ihm Recht geben müssen. Ueberhaupt glaube ich nicht, daß Shakespeare durch dieses Stück besondere Lehren hat er-

theilen wollen, ſondern nur durch's Unglück der Liebenden ſein Publikum rühren wollte. Dieſes Unglück iſt ja am Ende auch nicht ihre Schuld, ſondern die des blinden Zufalls: da der Bote Marcus den Brief an Romeo nicht beſorgen konnte. Die Gruftſcene und Julien's Rede, ehe ſie den Trank trinkt, ſind noch Reminiscenzen des Rachedramas. Die Witze ſind noch unzeitig, Rauffcenen häufig, man findet noch viele, das Ohr beleidigende Reden, auch, wie ſelten in Shakeſpeare's Dramen, Beſchreibungen, die nicht zur Handlung gehören, z. B. der Fee Mab, des Apothekers.

Im „Kaufmann von Venedig" dreht ſich nun nicht Alles um die Liebeshändel, doch ſpielen ſie immerhin eine ſo bedeutende Rolle, daß wir auch dieſes Stück zu den erotiſchen rechnen dürfen. Unter den altengliſchen Comödien war auch eine bekannt unter dem Namen: „Venetianiſche Comödie," im Jahre 1594 aufgeführt, und es wäre möglich, daß dieſes das obige Stück geweſen iſt. Die Fabel des Kaufmanns von Venedig iſt aus zwei urſprünglich getrennten Erzählungen aus der Sammlung der gesta Romanorum zuſammengeſchmolzen: „von dem Rechtshandel um das Pfund Fleiſch und von den drei Käſtchen." Die der Hauptfabel verwandteſte Erzählung findet ſich in dem Pecorone von Giovanni Fiorentino (gedruckt 1554).

Dieſe Zuſammenſtellung zweier ſo wunderlicher Abenteuer iſt äußerſt geſchickt durchgeführt. Der mittelalterliche Stoff verbreitet den Duft der Romantik über das Ganze und die lieblichen Naturſchilderungen, die herrliche Mondſchein- und Muſikſcene im letzten Acte, die Gemüthlichkeit, die Herzlichkeit aller Männer und Weiber mit Ausnahme Shyloks, der Bilderreichthum, alles mit Witz und Philoſophie durchwoben, machen dies Werk zu einer der reizendſten Schöpfungen des großen Dichters. Er muß es mit Liebe geſchrieben haben, denn Alles

ſprudelt nur ſo hervor, nichts Gemachtes, Gezwungenes iſt in dem ganzen Stück. Aber im Mondſchein der Romantik, der über dasſelbe ausgegoſſen iſt, verſchwindet die Wahrheit der Charaktere und Motive. Das Fundament, auf welchem das Zaubergebäude aufgeführt iſt, zeigt ſich bei kritiſcher Beleuchtung haltlos.

Baſſanio hat von den Augen der reichen Porcia einſt holde Botſchaft erhalten und hofft ſie zu gewinnen, wenn er den Rang mit andern Freiern behaupten könne, weßhalb er 3000 Ducaten durch Antonio borgt. Wozu aber das Geld, Porcia zu gewinnen, da dieſe gebunden iſt und blinder Zufall entſcheiden muß, wer ihre Hand erhält? Uebrigens warum von allen vier Winden, allen Küſten berühmte Freier, wenn nur drei Käſtchen da ſind, das glückliche muß ja da gleich getroffen werden bei ſo wenig Wahl. Auch hat Baſſanio bei der ſeinigen gar kein Verdienſt. Marroco und Arragon urtheilen gar nicht unrichtig, wenn ſie auch unglücklich wählen. Porcia ſieht immer ſehr ruhig der Entſcheidung ihres Looſes zu, ihr Charakter iſt nicht ſcharf ausgeprägt. Eben ſo unwahrſcheinlich iſt, daß der königliche Kaufmann Antonio, deſſen Reichthum bekannt, bei Niemanden im großen Venedig für ſeinen Freund Geld borgt, als bei dem von ihm oft mißhandelten Juden. Welche Blamage für ihn als Menſch und Kaufmann! Und daß er ſpäter bittet: „guter Shylok" daß ihn Verluſt und Gram ſo abzehren, iſt ſolchen blaſirten Charakteren nicht entſprechend, welche Glücksverluſte im Gegentheile heilen. Auch der Charakter des Juden iſt ganz widerſprechend. Ein Jude, dem Familienleben Alles iſt, der nur Eine Tochter hat, wünſcht ſie lieber todt, als ſeine Juwelen zu verlieren. Wenn ihm ſein Geld lieber iſt, als ſeine einzige Tochter, ſo wird er nicht 30,000 Ducaten, (denn das Zehnfache bietet ihm Baſſanio) zurückweiſen, eine Rache zu ſättigen. An dem Juden iſt nichts Jüdiſches; er iſt dem un-

natürlichen „Juden von Malta“ Marlowe's nachgebildet nach ächt mittelalterlichem Vorurtheile. Daß erſt Antonio's Schiffe in ſo verſchiedenen Weltgegenden untergegangen ſein ſollen und Porcia vor dem Schluß einen Brief von räthſelhafter Hand erhält, daß drei derſelben wohlbehalten ankommen, iſt auch unwahrſcheinlich, wie Porcias Maskerade als Doctor (eine gewöhnliche Maſchinerie damaliger Dramen), daß Shylok das Chriſtenthum zur Strafe annehmen muß, unpaſſend. Die ſchöne Apotheoſe der Gnade, die Porcia in der erſten Scene des vierten Actes ausſpricht, mag Jene, die nur den Proteſtanten in Shakeſpeare ſehen wollen, der weiter ging, als die Reformatoren, ſich nur auf ſich ſelbſt geſtellt, keine Gnade verlangt haben ſoll, eines Beſſern belehren.

Dramen, die weder Luſt- noch Trauerſpiele ſind.

Ein großer Theil der Dramen Shakeſpeare's iſt gar nicht zu claſſificiren, man kann ſie weder Luſt- noch Trauerſpiele nennen. Oft beginnen ſie heiter, dann ſammeln ſich Wolken und ein tragiſcher Sturm bricht los, der ſich zwar gewöhnlich verzieht, aber die frühere Heiterkeit nicht mehr aufkommen läßt. Andere beginnen tragiſch, wie das Wintermärchen, und andere idylliſch-glücklich. Shakeſpeare zu tadeln, daß er Luſt- und Trauerſpiel oft ineinander verſchwimmen ließ, wäre ungerecht, im Gegentheile iſt eine ſolche Abwechslung von Luſt und Schmerz eine Bereicherung des Dramas. Das Publikum zu jener Zeit war ſchon durch die „Moralſtücke“ an Ernſt und Scherz in Einer Vorſtellung gewöhnt und vertrug nicht gerne etwas Einförmiges.

Was wir aber an Shakeſpeare tadeln, iſt die kurioſe Wahl ſeiner Fabeln. Gervinus hat uns bewieſen, daß die Originalnovellen, denen ſie entnommen, noch viel ſchlimmer und viel

ſchlüpfriger, auch ſchlechter motivirt ſind, daß Shakeſpeare mit Genialität unbedeutenden Stoffen Bedeutung geben, ſelbſt aus Gipfelpflanzen Honig ſammeln kann; dies Alles zugegeben, bleibt doch die Frage übrig: „warum verſchwendete denn Shakeſpeare überhaupt ſein Talent an der Einrichtung ſo ſchlüpfriger und in ſoferne undankbarer Themata, als ihnen feinere Theater, eine feinere Frauenwelt unzugänglich bleiben müſſen. Die Antwort iſt wieder die alte: Shakeſpeare war Theaterunternehmer und damals machten ſo ſchlüpfrige Themata die beſten Zugſtücke; der jetzigen Zeit aber machen ſie die Schönheiten der Stücke faſt ungenießbar. Was iſt das nicht für ein abenteuerlicher Stoff, den Shakeſpeare aus der Boccaz'ſchen Novelle: Giletta von Narbonne zum Grundbau ſeines „Ende gut, Alles gut" nahm? Mag Gervinus ſagen, was er will, ein Weib, welches ſich zu ſolchen Mitteln entſchließet, ihren erzwungenen Gatten zu genießen, verliert an ihrer Weiblichkeit. Allerdings weiß Shakeſpeare hier ungewöhnliche Dinge natürlich zu geben, wir können das demüthige, aber doch kluge und entſchloſſene Mädchen, (das übrigens mit Parolles auch auf Zoten eingeht,) das ihrem Geliebten folgt und ihn ſich endlich doch erzwingt, nicht verachten, aber auch nicht achten. Die Charaktere in dieſem Stücke ſind überhaupt keine edlen. Bertram, der übrigens Recht hat, ſich keine Frau aufzwingen zu laſſen, zeigt ſich Anfangs als ein ſchwacher, ſchließlich als ein ganz ſchlechter Menſch und es iſt ebenſo zu wundern, daß ihm der biedere Lafeu ſeine Tochter nach Allem, was vorgegangen, anbietet, als daß Bertram, der nie zuvor Pulver gerochen, gleich Anführer wird. Die Höflinge gehen mit dem franzöſiſchen Könige um, wie der Narr mit der Gräfin: als ob ſie ſeines Gleichen wären. Daß Parolles Diana warnt, während er den Unterhändler macht, iſt ſchlecht motivirt. Die Sprache in dieſem Drama, wenn auch hie und da etwas euphueſiſch, verräth eine hohe Reife,

Die Quellen desſelben ſind ebenfalls einer Novelle Bandellos und einem italieniſchen Stücke „gli inganni“ entlehnt. Der Dichter hat daraus aber höchſtens die äußere Verwicklung benützt, jenen Zirkel der irrenden Wahlverwandtſchaften zwiſchen dem Herzog, der die Gräfin, und der Gräfin, die den Pagen, und dem Pagen, der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwiſchen tritt. Die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeſchwiſter Sebaſtian und Viola entſtehen, ſind Shakeſpeare's Zuſatz, wie ſämmtliche komiſche Beſtandtheile des Stückes. Dieſes Luſtſpiel verrinnt nicht ſo, als „Wie es Euch gefällt.“ Die Intrigue iſt glücklich und lebendig geſponnen und hat eine überraſchende, ſpannende Entwicklung. Es iſt kein eigentliches Intriguenluſtſpiel, wie die verwandte Comödie der „Irrungen,“ enthält auch keine ſolchen Unwahrſcheinlichkeiten. Das Hauptgewicht iſt auf die Motive gelegt. Wir finden in dem Stücke Charaktere einer feineren Bildung und ebenſo Carricaturen. Vor Allem den „Puritaner“ Malvolio, einen Pedanten, deſſen Sittenſtrenge wohl zur jungfräulichen Zurückgezogenheit Olivia's paßt, der aber ein Achſelträger, Gezierter und Vornehmthuer iſt; ſein Eigendünkel leidet jedoch Schiffbruch. Ein Gegenſtück zu ihm iſt Junker Chriſtoph, der ohne alle Eigenliebe apathiſch, feig, ein Echo des Junker Tobias iſt, eines derben Realiſten der gemeinſten Sorte. Außer den beiden erſten Carricaturen hat auch noch Herzog Orſino, ein Mann von edlen Eigenſchaften, die Augen auf Olivia gerichtet, aber die Uebertreibung der Zurſchautragung ſeiner Liebe, die mehr ein Erzeugniß ſeiner Phantaſie, als eines ächten Gefühls iſt, kann ihm Olivia nicht erwerben, die zu ſtolz iſt, den hohen Stand ihres Freundes zu berückſichtigen. Dagegen gewinnt ſie Sebaſtian, ein junger Abenteurer, der in widrigen Schickſalen dem Glücke und ſeiner guten Natur vertraut und ſich als friſcher, ſiegreich auftretender Charakter

zeigt. Auch seine Schwester, die anspruchslose Viola hat den gleichen freien, heitern, gewandten Sinn; sie soll als Page die Botschaft zu Olivia bestellen, und möchte selbst ihn doch zum Gatten, den ihre bescheidene Liebe auch erwirbt. Olivia, der Mittelpunkt der ganzen Handlung, ist eine hohe, ernste Frau, die dem Standesstolz einen würdigen Charakterstolz entgegensetzt. Doch ist sie keineswegs hochmüthig und kalt, und Viola's liebeathmender Ton zündet dasselbe Feuer in ihrer Brust noch weit heftiger an. Der Narr, der eigentlich ganz außer aller Handlung steht, und nur den witzigen Unterhalter oder Wortverdreher macht, scheint als Rolle für einen beliebten Sänger geschaffen zu sein; denn, wie wir wissen, verfügte die Blackfriarsgesellschaft um jene Zeit auch über musikalische Kräfte. Neben den „lustigen Weibern" ist das Stück das reinste und heiterste Lustspiel Shakespeare's ohne alle tragische Momente, recht für den tollen Abend, der den Fasching einleitet, den Dreikönigsabend, der mit eigenen Maskenspielen auf den Theatern gefeiert wurde, geschrieben.

Erotische Stücke.

Shakespeare wurde in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in London der Vorwurf gemacht, daß er sich keine ernsten Stoffe wähle, sondern nur die Thorheiten der Liebe besinge. Er war allerdings durch seine „Venus und Adonis" und „Lucretia" zuerst bekannt geworden und seine Sonnette bezeugen nur zu sehr, daß er in der Ungebundenheit der Jugend den Ausschweifungen London's nicht fremd blieb. Er lernte alle Licht- und Schattenseiten der Liebe aus eigener Erfahrung kennen und daher gelang ihm, wie keinem andern Dichter: die Vielseitigkeit der Liebe, ihre mannigfaltigen Beziehungen und Wirkungen auf die menschliche Natur, auf Charaktere und Verhältnisse, ihren Fluch und Segen, so lebendig zu schildern.

Shakeſpeare ſteht noch unerreicht da in der Kunſt: die Liebe nicht allein auf ſich ſelbſt bezogen, ſondern in den mannigfaltigſten Verbindungen mit andern Leidenſchaften, in den verzweigteſten Beziehungen zu andern menſchlichen Verhältniſſen, in allen ihren Wirkungen zu ſchildern. Die langweilige ſtehende Figur des Liebhabers unſerer Theater kennt er nicht.

In den „Veroneſern“ zeigt uns Shakeſpeare, in welche Verirrungen ein der Liebe zu ergebener Mann fallen kann; in „verlorner Liebesmüh,“ daß ſich kein ascetiſcher Zwang im jugendlichen Alter aufnöthigen läßt, in „Romeo,“ wie zu leidenſchaftliche Naturen ſich vernichten, wenn ungünſtige Verhältniſſe ihrer Liebe in den Weg treten.

In dieſen Stücken iſt das Weſen, die Natur der Liebe, der Mittelpunkt des Ganzen, im „Kaufmann von Venedig“ ſchon nicht mehr, und noch weniger in den ſpätern Luſtſpielen Shakeſpeare's, in denen Liebesabenteuer nur noch den Mittelpunkt der Intrigue, nicht mehr den geiſtigen Kern der Stücke bilden. Die Entſtehung der beiden Veroneſer wird noch vor die Irrungen (1591) geſetzt, in der That iſt es auch weniger reif und es gehört ein guter Theil Shakeſpeare'ſcher Enthuſiasmus dazu, auch für dieſes Stück ſich zu begeiſtern, und nicht viel mehr darüber zu ſtaunen, daß Shakeſpeare, der in „den beiden Veroneſern“ nicht höher ſteht, als ſeine dramatiſchen Zeitgenoſſen, ſo bald und ſo hoch ſich über ſie erhob.

Die Fabel, vom Dichter wohl ſelbſt erdacht, iſt ſehr arm. Valentin und Proteus, zwei Freunde, trennen ſich; der erſtere, ein thatkräftiger Mann, will ſein Glück in der Welt verſuchen; der letztere, der ſich ganz der Liebe hingegeben hat und ſeine Jugend unthätig vertändelt, wird von ſeinem Vater ebenfalls dem Valentin nach Mailand nachgeſandt. Dieſer hat ſich in des Herzogs Tochter verliebt und will ſie entführen, aber Proteus, der ſeine frühere Geliebte Julia vergißt und gleichfalls

des Herzogs Tochter liebt, verräth seinen Freund. Valentin wird verbannt und „weil er Sprachen versteht und wohlgebaut ist," von Räubern gezwungen, ihr Hauptmann zu werden. Inzwischen ist Julia ihrem Proteus nachgereist und besorgt ihm, unerkannt in Pagenkleidern, seine Botschaften an Silvia — eine Balladenreminiscenz! — Diese, ein verhaßtes Ehebündniß zu verhindern, reist ihrem Valentin nach, und der Herzog und sein Hof ihr. Die Räuber, die Jagd auf arme Wandersleute machen und deren rohe Ungebühr Valentin mit Mühe verhindern kann, trotzdem er sie im selben Athem dem Herzog als Männer von ausgezeichnetem Verdienst, mild, wohlgeartet, geschickt zu großen Dingen rühmt, fangen Silvia; Proteus kommt zu ihr, spielt ihren Retter und will ihr Gewalt anthun, da sie nichts von ihm wissen will. Valentin kommt dazu und verhindert dies Criminalverbrechen, fürchtet aber, „daß er ihm nie wieder trauen könne," ist aber gleich ausgesöhnt, als Proteus von Reue faselt, achtet ihn wieder als ehrenvoll und bietet ihm Silvia freiwillig an. Darüber wird Julia ohnmächtig; Proteus erkennt sie an dem Ring, den er ihr gab, findet, „daß Treue dem Manne fehle, um vollkommen zu sein und Julia so frisch sei wie Silvia." Hierauf heirathet Alles, da auch der gefangene Thurio, den der Räuberhauptmann bedroht, seine Braut bei Todesstrafe nicht anzublicken, es für heilsamer findet, sie Valentin zu überlassen, auch der Herzog den „hochverdienstlichen" Räuberhauptmann zum Ritter macht. Die edlen Räuber erhalten passende Stellen im Staate und die ethische Anarchie ist auf ihrem Gipfelpunkte angekommen. Nicht viel besser, wie die Fabel, sind die Charaktere. Julia, ein überschwenglich unweibliches Wesen, Proteus ein gemeiner Verbrecher, der Herzog sehr unherzoglich in Sprache und Benehmen, Silvia voll Inconsequenzen. Die Mantelgeschichte ist lächerlich, die Komik noch in der Kindheit, Wortspiele

und Aehnlichkeitshaschereien meist gezwungen, kurz noch nichts Feines in Wort, Handlung und Charakteren.

„Verlorene Liebesmüh" gehört ebenfalls zu den ältern Dramen Shakespeare's. Man findet darin noch vielfältige Erwähnung mythologischer Figuren, den gelehrten Anstrich, die Alliteration, den Ton der italienischen Schule, die Conceptenmanier mit ihrer Ueberladung von Witz. Das Stück hat wenig Handlung, Alles hascht nach Witz oder übt ihn an den Carricaturen des Stückes: dem Pedanten und dem Renommisten. Der König von Navarra und seine Höflinge haben ein Gelübde gethan, drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit zu weihen, den weltlichen Begierden und dem Umgange mit Frauen abzuschwören, verlieben sich aber nichts destoweniger in kürzester Zeit in die französische Prinzessin nnd ihre Damen, die politischer Geschäfte wegen an den Hof kamen. Diese Französinen sind ihnen in ihrer heiteren Natürlichkeit, in Witz und Scherz überlegen, Könige und Höflinge blamiren sich ohne Ausnahme und verfallen dem Spotte der Damen so wie ihrem eigenen, und die Gewährung ihres Liebewerbens wird ihnen am Ende nicht einmal zugestanden, sondern in die Ferne gerückt. So wird die falsche Ruhmsucht in allen ihren Gestalten gestraft. Was die Witze selbst betrifft, so beruhen sie vorzugsweise auf Wortspielen und Wortverdrehungen; es sind humoristische Zungengefechte, wie sie damals an der Tagesordnung waren und von Shakespeare und seinen Freunden selbst häufig gekämpft wurden.

Romeo und Julia, das hohe Lied der Liebe, ist um das Jahr 1596 entstanden nach einer Novelle Bandello's, die Arthur Brooke zu einer versificirten Erzählung verarbeitete, die zuerst 1562 erschien und 1587 wieder gedruckt wurde. Auch gab es schon über diesen Gegenstand ein altes beliebtes Bühnenstück, von dem wir nicht wissen, ob es Shakespeare benützt

hat. Die Schilderung einer so leidenschaftlichen, so reichen Liebesgeschichte, wo alles Glück, alles Unglück zweier jungen Herzen sich in wenige Stunden oder Tage concentrirt, muß hinreißen und dramatisch wirksam sein. Wundervoll schön und antik-natürlich ist namentlich Juliens Monolog vor der Hochzeitsnacht. Aber diese Liebesscenen abgerechnet, verräth das Stück noch nicht die rechte Reife. Die Charakteristik ist noch nicht meisterhaft. Romeo, zu schwach und schwankend, verräth noch vor dem Tode den armen Apotheker. Capulet, kein Edelmann, ein grober Narr, ohne alles Vatergefühl, ohne alle Schicklichkeit, der den Graf Paris zur Heirath mit seiner Tochter antreibt, drei Tage nach seines Vetters Ermordung, „ein Topfgucker," den die Wärterin schimpft. Diese Wärterin, eine ganz schlechte Person, die Julien zur Bigamie räth, die Romeo verflucht und ihn ein paar Minuten später zu Julien's Trost ihr in's Schlafgemach bringen will. Peinlich ist überhaupt, daß Julie nach solchem Affect in's Brautbett steigt, nicht psychologisch, daß ihr Affect über Romeo's angeblichen Tod sich noch steigert, als sie Tybalt's Tod vernimmt. Sie müßte bei solcher Liebe für alle andere Kunde unempfindlich sein, da nach ihrem eigenen Geständnisse schon Romeo's bloße Verbannung ihr peinlicher ist, als der Tod ihrer Eltern. An Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen ist kein Mangel (es sollen z. B. nur ein paar Freunde zum Hochzeitsfeste geladen werden, und doch werden zwanzig Köche dazu in Thätigkeit gesetzt); zu wundern ist, daß Gervinus das sehr Natürliche in dem Stücke tadelt: daß Romeo, als er den Tod seiner Julia vernimmt, für nichts Anderes mehr empfindend, an ihre Gruft eilt. Er glaubt, es wäre klüger von ihm gewesen, wenn er erst bei Lorenzo nähere Erkundigungen eingezogen hätte, worin wir ihm Recht geben müssen. Ueberhaupt glaube ich nicht, daß Shakespeare durch dieses Stück besondere Lehren hat er-

theilen wollen, ſondern nur durch's Unglück der Liebenden ſein Publikum rühren wollte. Dieſes Unglück iſt ja am Ende auch nicht ihre Schuld, ſondern die des blinden Zufalls: da der Bote Marcus den Brief an Romeo nicht beſorgen konnte. Die Gruftſcene und Julien's Rede, ehe ſie den Trank trinkt, ſind noch Reminiscenzen des Rachedramas. Die Witze ſind noch unzeitig, Rauffcenen häufig, man findet noch viele, das Ohr beleidigende Reden, auch, wie ſelten in Shakeſpeare's Dramen, Beſchreibungen, die nicht zur Handlung gehören, z. B. der Fee Mab, des Apothekers.

Im „Kaufmann von Venedig" dreht ſich nun nicht Alles um die Liebeshändel, doch ſpielen ſie immerhin eine ſo bedeutende Rolle, daß wir auch dieſes Stück zu den erotiſchen rechnen dürfen. Unter den altengliſchen Comödien war auch eine bekannt unter dem Namen: „Venetianiſche Comödie," im Jahre 1594 aufgeführt, und es wäre möglich, daß dieſes das obige Stück geweſen iſt. Die Fabel des Kaufmanns von Venedig iſt aus zwei urſprünglich getrennten Erzählungen aus der Sammlung der gesta Romanorum zuſammengeſchmolzen: „von dem Rechtshandel um das Pfund Fleiſch und von den drei Käſtchen." Die der Hauptfabel verwandteſte Erzählung findet ſich in dem Pecorone von Giovanni Fiorentino (gedruckt 1554).

Dieſe Zuſammenſtellung zweier ſo wunderlicher Abenteuer iſt äußerſt geſchickt durchgeführt. Der mittelalterliche Stoff verbreitet den Duft der Romantik über das Ganze und die lieblichen Naturſchilderungen, die herrliche Mondſchein- und Muſikſcene im letzten Acte, die Gemüthlichkeit, die Herzlichkeit aller Männer und Weiber mit Ausnahme Shyloks, der Bilderreichthum, alles mit Witz und Philoſophie durchwoben, machen dies Werk zu einer der reizendſten Schöpfungen des großen Dichters. Er muß es mit Liebe geſchrieben haben, denn Alles

sprudelt nur so hervor, nichts Gemachtes, Gezwungenes ist in dem ganzen Stück. Aber im Mondschein der Romantik, der über dasselbe ausgegossen ist, verschwindet die Wahrheit der Charaktere und Motive. Das Fundament, auf welchem das Zaubergebäude aufgeführt ist, zeigt sich bei kritischer Beleuchtung haltlos.

Bassanio hat von den Augen der reichen Porcia einst holde Botschaft erhalten und hofft sie zu gewinnen, wenn er den Rang mit andern Freiern behaupten könne, weßhalb er 3000 Ducaten durch Antonio borgt. Wozu aber das Geld, Porcia zu gewinnen, da diese gebunden ist und blinder Zufall entscheiden muß, wer ihre Hand erhält? Uebrigens warum von allen vier Winden, allen Küsten berühmte Freier, wenn nur drei Kästchen da sind, das glückliche muß ja da gleich getroffen werden bei so wenig Wahl. Auch hat Bassanio bei der seinigen gar kein Verdienst. Marroco und Arragon urtheilen gar nicht unrichtig, wenn sie auch unglücklich wählen. Porcia sieht immer sehr ruhig der Entscheidung ihres Looses zu, ihr Charakter ist nicht scharf ausgeprägt. Eben so unwahrscheinlich ist, daß der königliche Kaufmann Antonio, dessen Reichthum bekannt, bei Niemanden im großen Venedig für seinen Freund Geld borgt, als bei dem von ihm oft mißhandelten Juden. Welche Blamage für ihn als Mensch und Kaufmann! Und daß er später bittet: „guter Shylok" daß ihn Verlust und Gram so abzehren, ist solchen blasirten Charakteren nicht entsprechend, welche Glücksverluste im Gegentheile heilen. Auch der Charakter des Juden ist ganz widersprechend. Ein Jude, dem Familienleben Alles ist, der nur Eine Tochter hat, wünscht sie lieber todt, als seine Juwelen zu verlieren. Wenn ihm sein Geld lieber ist, als seine einzige Tochter, so wird er nicht 30,000 Ducaten, (denn das Zehnfache bietet ihm Bassanio) zurückweisen, eine Rache zu sättigen. An dem Juden ist nichts Jüdisches; er ist dem un-

natürlichen „Juden von Malta“ Marlowe's nachgebildet nach ächt mittelalterlichem Vorurtheile. Daß erst Antonio's Schiffe in so verschiedenen Weltgegenden untergegangen sein sollen und Porcia vor dem Schluß einen Brief von räthselhafter Hand erhält, daß drei derselben wohlbehalten ankommen, ist auch unwahrscheinlich, wie Porcias Maskerade als Doctor (eine gewöhnliche Maschinerie damaliger Dramen), daß Shylok das Christenthum zur Strafe annehmen muß, unpassend. Die schöne Apotheose der Gnade, die Porcia in der ersten Scene des vierten Actes ausspricht, mag Jene, die nur den Protestanten in Shakespeare sehen wollen, der weiter ging, als die Reformatoren, sich nur auf sich selbst gestellt, keine Gnade verlangt haben soll, eines Bessern belehren.

Dramen, die weder Lust- noch Trauerspiele sind.

Ein großer Theil der Dramen Shakespeare's ist gar nicht zu classificiren, man kann sie weder Lust- noch Trauerspiele nennen. Oft beginnen sie heiter, dann sammeln sich Wolken und ein tragischer Sturm bricht los, der sich zwar gewöhnlich verzieht, aber die frühere Heiterkeit nicht mehr aufkommen läßt. Andere beginnen tragisch, wie das Wintermärchen, und andere idyllisch- glücklich. Shakespeare zu tadeln, daß er Lust- und Trauerspiel oft ineinander verschwimmen ließ, wäre ungerecht, im Gegentheile ist eine solche Abwechslung von Lust und Schmerz eine Bereicherung des Dramas. Das Publikum zu jener Zeit war schon durch die „Moralstücke“ an Ernst und Scherz in Einer Vorstellung gewöhnt und vertrug nicht gerne etwas Einförmiges.

Was wir aber an Shakespeare tadeln, ist die kuriose Wahl seiner Fabeln. Gervinus hat uns bewiesen, daß die Originalnovellen, denen sie entnommen, noch viel schlimmer und viel

ſchlüpfriger, auch ſchlechter motivirt ſind, daß Shakeſpeare mit Genialität unbedeutenden Stoffen Bedeutung geben, ſelbſt aus Gipfpflanzen Honig ſammeln kann; dies Alles zugegeben, bleibt doch die Frage übrig: „warum verſchwendete denn Shakeſpeare überhaupt ſein Talent an der Einrichtung ſo ſchlüpfriger und in ſoferne undankbarer Themata, als ihnen feinere Theater, eine feinere Frauenwelt unzugänglich bleiben müſſen. Die Antwort iſt wieder die alte: Shakeſpeare war Theaterunternehmer und damals machten ſo ſchlüpfrige Themata die beſten Zugſtücke; der jetzigen Zeit aber machen ſie die Schönheiten der Stücke faſt ungenießbar. Was iſt das nicht für ein abenteuerlicher Stoff, den Shakeſpeare aus der Boccaz'ſchen Novelle: Giletta von Narbonne zum Grundbau ſeines „Ende gut, Alles gut“ nahm? Mag Gervinus ſagen, was er will, ein Weib, welches ſich zu ſolchen Mitteln entſchließet, ihren erzwungenen Gatten zu genießen, verliert an ihrer Weiblichkeit. Allerdings weiß Shakeſpeare hier ungewöhnliche Dinge natürlich zu geben, wir können das demüthige, aber doch kluge und entſchloſſene Mädchen, (das übrigens mit Parolles auch auf Zoten eingeht,) das ihrem Geliebten folgt und ihn ſich endlich doch erzwingt, nicht verachten, aber auch nicht achten. Die Charaktere in dieſem Stücke ſind überhaupt keine edlen. Bertram, der übrigens Recht hat, ſich keine Frau aufzwingen zu laſſen, zeigt ſich Anfangs als ein ſchwacher, ſchließlich als ein ganz ſchlechter Menſch und es iſt ebenſo zu wundern, daß ihm der biedere Lafeu ſeine Tochter nach Allem, was vorgegangen, anbietet, als daß Bertram, der nie zuvor Pulver gerochen, gleich Anführer wird. Die Höflinge gehen mit dem franzöſiſchen Könige um, wie der Narr mit der Gräfin: als ob ſie ſeines Gleichen wären. Daß Parolles Diana warnt, während er den Unterhändler macht, iſt ſchlecht motivirt. Die Sprache in dieſem Drama, wenn auch hie und da etwas euphueſiſch, verräth eine hohe Reife,

ebenso die Lebensregeln; was die Wortspiele betrifft, so sind gute mit schlechten gemischt.

Auch in „viel Lärm um Nichts," einer Novelle Bandello's entlehnt, ist der tragische Zwischenfall geschickt geordnet, aber ich glaube, daß das Stück mehr seinen komischen Figuren: dem „Benedict," der „Beatrice," seine Volksthümlichkeit zu danken hatte. Sind auch die Charaktere gut gezeichnet, so ist es doch grob unwahrscheinlich, daß man ein so herrliches, sittsames Wesen, wie Hero, auf so schwachen Schein hin verurtheilt, und es widerstrebt allen ethischen Begriffen, daß der Emporkömmling Claudio, der das edle, reiche Weib am Altare so roh von sich gestoßen, und nachdem er sie todt glaubt, gleich wieder eine Andere zu heirathen bereit ist, sie dennoch erhält, als wenn gar nichts vorgefallen wäre, und auch der boshafte Intriguant Johann ohne Strafe ausgeht.

„Maß für Maß," dem ebenfalls eine italienische Novelle als erste Quelle diente, hat einen noch abstoßenderen Inhalt. Whetstone milderte ihn schon einigermaßen in „Promos und Cassandra" und Shakespeare noch mehr. Dennoch blieb noch genug Schmutz übrig, dem Stücke jede Bühne zu verschließen.

Die Sittenverderbniß in Wien ist zu natürlich à la Marston geschildert und wenn es einen peinlichen Eindruck macht, daß Claudio wegen zu frühen Vollzugs einer noch nicht kirchlich eingesegneten Ehe sterben soll, so macht es eine widerliche Wirkung, daß seine keusche, reizende Schwester in solcher Angelegenheit für ihn bitten muß, selbst unsittliche Anträge vom strengen Richter erhält und sich durch eine so unweibliche List hilft. Auch hier fehlt poetische Gerechtigkeit. Angelo durfte durchaus nicht begnadigt werden. Die komischen Partien sind oft schaal und gezwungen.

Das „Wintermährchen" dreht sich um eine Entbindung, auch gerade kein für die Bühne passender Vorwurf. Die

Quelle hiefür war Greene's Erzählung: „Doraſtus und Faunia," deren Unzartheiten in der Sache und Unnatur der Form Shakeſpeare wohl nach Möglichkeit tilgte, jedoch ohne daß er vermochte, dem Stücke den Charakter eines regelmäßigen Dramas zu verleihen und die doppelte Handlung in innere Einheit zu bringen. Es iſt ein Trauerſpiel, auf das eine Art Schäferſpiel folgt, das nur von Ferne in einem inneren Bezuge zum erſteren ſteht.

Der Gegenſtand des tragiſchen Theils des Stückes iſt die Eiferſucht des Leontes, die übrigens eine ganz andere Eiferſucht iſt, als die des Othello, eine aus einer falſchen Vorſtellung und Rechthaberei entſtandene. Er beſchuldigt ſeine edle Gattin Hermione des Ehebruches mit ſeinem Gaſte, dem Könige von Böhmen, wirft ſie trotz aller Vorſtellungen ſeiner männlichen und weiblichen Umgebung in den Kerker, läßt ihr dort gebornes Kind ausſetzen und heißt ſelbſt das Orakel, das die Unſchuld der Königin erklärt, ein betrügeriſches. Da ſtirbt ſein einziger Sohn aus Gram über die Entehrung ſeiner Mutter und auch der Tod der Königin wird ihm gemeldet. Nun bricht der König zuſammen und bereut. Hierauf kommt der lieblichere Theil des Mährchens, der ſechzehn Jahre ſpäter ſpielt. Das ausgeſetzte Kind, die holde Perdita, iſt durch einen Schäfer aufgefunden und erzogen worden. Florizel, des Königs von Böhmen Sohn, ſah ſie und liebt ſie; aber auch deſſen Vater Polyxenes übereilt ſich im Zorne und bedroht das Leben Perdita's, und ihres Pflegevaters. Florizel verläßt ſie nicht und kommt mit ihr nach Sicilien, wo Perdita ihren Vater und ihre todt geſagte Mutter wieder findet und Alles glücklich endet. Namentlich die zwei letzten Acte des Wintermährchens ſind voll hoher Schönheiten; die Entwicklung iſt ergreifend und rührend, wenn es auch unmöglich zu glauben ſein dürfte, daß die Königin ſo ruhig wie eine Bildſäule ſtehen

bleiben kann, als ihre wiedergefundene Tochter vor sie tritt. Shakespeare muß Tusser's Beschreibungen der Schafschur und Erntefeste, bei denen es damals in England hoch und lustig herging, benützt oder sie vielleicht in der Wirklichkeit mitgemacht haben. Warum der arme Sohn aber sterben, Antigonus vom Bären zerrissen werden muß, wie sich die Königin sechzehn Jahre lang verstecken mag, sind Fragen, die mit Recht gestellt werden können, wenn wir nicht mit Gervinus annehmen, daß alle Unwahrscheinlichkeiten, wie auch die vielen Anachronismen in Shakespeare's Absicht lagen.

Die Charakteristik ist im Allgemeinen trefflich, wenn auch in einzelnen Zügen nicht immer wahr. Der König spricht nicht immer königlich und die keusche Hermione nicht immer keusch, und es beleidigt, daß das Bild einer ächten Weiblichkeit, die Paulina, die ihren Gemahl herzlich liebt und betrauert, noch im Alter einen Andern heiraten soll. Die Sprache ist von hoher Schönheit.

Auch Cymbeline, welches Drama Gervinus so hoch stellt, ist trotz der lieblichen Figuren einer Imogen und ihrer Brüder im Kerne faul und wird trotz aller Bemühungen deutscher Bearbeiter so wenig, wie das Wintermährchen, sich auf den jetzigen Bühnen behaupten können. Was ist das für ein Ehegatte, der auf die Treue seines Weibes eine solche Wette eingeht, was ist das für eine Scene, in der der gelbe Jachimo aus der Kiste steigt, und die Reize der schlafenden Frau beschaut, die bei der Stelle: „wie Philomele dem Tereus sich ergab" (kein passendes Nachtgebet für eine so keusche Frau!) eingeschlafen ist. Jonson hatte nicht Unrecht, die ganze Fiction thöricht zu nennen, nichts als Unwahrscheinlichkeiten! und vollends diese Entwicklung, die eigentlich gar keine Entwicklung ist, diese lächerliche Geistererscheinung, diese körperliche Mißhandlung der Imogen

durch ihren Gatten, dieſe gelehrt ſein ſollende Wortklauberei von mollis aër und mulier! Zuletzt dieſer charakterloſe Schluß! Der ſiegreiche Fürſt Englands unterwirft ſich freiwillig der Fremdherrſchaft und verſpricht, Tribut zu zahlen. Da iſt doch noch mehr richtiger Patriotismus im Narren und Böſewicht des Stücks im „Cloten," der uns übrigens ſehr inkonſequent geſchildert wird. Die Sprache des Poſthumus und Jachimo iſt die der höhern Stände zur Eliſabeth'ſchen Zeit, nicht frei von Schwulſt und erzwungenem Witz; auch die Decoration des Stücks: Karten, Serenade, Hausgeräthe, Ritterſchlag des Cymbeline ſind modern. Uns ſcheint, daß Shakeſpeare in manchem ſeiner ſpätern Stücke zeigt, daß er ſich erſchöpft hatte und es mit ihm bergab ging.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Vierzigster Abschnitt.

Seine maskenähnlichen Stücke und reifsten Meisterwerke. Rückblick auf Shakespeare.

Zu den masken- oder singspielähnlichen Stücken zählen wir den „Sommernachtstraum“ und den „Sturm.“

Der Sommernachtstraum wurde wahrscheinlich zur Vermählungsfeier eines hohen Adeligen geschrieben. Der italienische Styl ist darin noch nicht abgelegt, obgleich in den Elfengesängen der angelsächsische Volkston meisterhaft beibehalten ist. Figuren sind nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet und auch die Handlungen sind ganz verschieden angelegt und durchgeführt von anderen Stücken Shakespeare's. Von seiner großen Kunst des Motivirens sieht man hier keine Spur. Statt vernünftiger Anlässe herrscht die Laune, von äußern Gewalten in Bewegung gesetzt, die Spuckzeit dunkler Mächte, die Gewalt Cupido's und der Elfen, welche die Sinne berücken, und Alles in jenen Taumel der Verwirrung bringen, dessen Auflösung, sowie die Verwicklung von außen her eintreten muß. Diese Handlungen, ohne höheren Mittelpunkt einer geistigen und moralischen Beziehung, sind allerdings ein Traum voll beängstigender Verwicklungen, wie im Traum ist Zeit und Oertlichkeit in den Figuren verwischt. Shakespeare's dichterische Schöpferkraft zeigt sich in der Verkörperung jener Elfengeister, von denen die angelsächsischen Balladen schon vor ihm sangen, jener Naturseelen ohne höhere menschliche Geistesfähigkeiten, die ohne sittliche Regung und Zu-

rechnung sind, die Menschen sorglos und gewissenlos zur Untreue verführen und sich dann über ihr thörichtes Gebahren freuen.

Die Handlung und Charakteristik des Sturms ist von sehr einfacher Natur. Der Herzog Prospero von Mailand hat sich über Studien vertieft, die Staatsleitung seinem Bruder Antonio überlassen, der ihn aber gewissenlos verrieth, sich mit Prospero's Feind, dem König von Neapel, verband, seinen Bruder stürzte und mit seiner dreijährigen Erbtochter auf's Meer aussetzte. Der Rath des Königs von Neapel, Gonzalo, ward der Erhalter des ausgesetzten Prospero; er gab ihm Lebensmittel und seine Zauberbücher mit in das Schiff. Durch seine Magie zwingt dieser das Geisterheer in seine Dienste; auch der einzige Bewohner der einsamen Insel, an die Prospero mit seiner Tochter verschlagen wurde, muß ihm, wenn auch unwillig, dienen. Er ist ein strenger und vorsichtiger, aber doch gütiger, versöhnlicher Zauberer, was er beweiset, als sein Feind durch einen Sturm, den er erregt, in seine Hände fällt. Seine Tochter Miranda, die er dem Sohne seines Feindes, Alonso, bestimmt, ist eines jener reizvollen weiblichen Geschöpfe, wie sie nur Shakespeare schildern konnte.

In Othello, Hamlet und Macbeth, den reifsten Meisterwerken Shakespeare's, finden sich alle die außerordentlichen Gaben seines Geistes und seiner Phantasie concentrirt: Erhabenheit, Pathos, Leidenschaft, Witz, tiefe Kenntniß des Menschenherzens, eingekleidet in unvergleichlich schöne Sprache, und über allen schwebt der Genius ächter Humanität und Sittlichkeit. Mit ihnen erklomm er den Gipfel der Vollkommenheit. Das Publikum, im Grunde der gerechteste Richter, sieht sie stets gern auf der Bühne und sie werden sich dort behaupten, so lange es überhaupt noch Bühnen gibt. Sollen wir diese Meisterwerke, die in Aller Gedächtniß sind, den Lesern analysiren? Wir wollen ihrer nur in Kürze gedenken.

Den Plan zu Othello (im Jahre 1602 entstanden) entnahm Shakespeare einer italienischen Novellensammlung. Er schildert darin tief und wahr die Leidenschaft der Eifersucht, die Leiden, die aus ungleichen Ehen entstehen können. Wir sehen den Funken dieser riesigen Leidenschaft entstehen, der, von einem Schurken angefacht, zur rasenden, verzehrenden Flamme wird. Keines von Shakespeare's Stücken hat eine tiefsinnigere Anlage, eine umsichtigere Begründung der Charaktere.

Zu Hamlet gab eine alte, ungestaltete Sage aus dem Saxo-Grammaticus die Grundzüge her. Auch existirte schon ein älteres Drama dieses Namens. Gervinus setzt den Tod des einzigen Sohnes Shakespeare's in Verbindung mit dem Trübsinn dieses Stückes, eine gewagte Combination, um so mehr, da Shakespeare's Sohn Hamnet, nicht Hamlet, hieß, und schon 1596 starb, nach welcher Zeit Shakespeare noch seine muthwilligsten Lustspiele schrieb.

In Hamlet vereinigt Shakespeare die widersprechendsten Seiten seiner Kunst und seines Geistes. Das Stück ist so natürlich, volksthümlich, und doch so voll tiefsinnigster Weisheit, ja, wie Gervinus ganz richtig bemerkt, ein Werk von prophetischer Anlage, von einer der Zeit vorgreifenden Geistesbildung, die erst nach zwei bis drei Jahrhunderten recht lebendig begriffen worden ist. Die Absicht des Stückes war, wie Göthe sich ausdrückt: „eine Seele zu zeichnen, auf die eine That gelegt ist, der sie sich nicht gewachsen fühlt." Hamlet, ein vorzüglich begabter Jüngling, gerufen von seinem ermordeten Vater, ihn zu rächen und seinen rechtmäßigen Thron sich zu erwerben, schwankt als unentschlossener Grübler so lange hin und her, bis er sich und fast seine ganze Umgebung in's Verderben gestürzt und sein Reich einem Fremden zufällt. Laertes, sein Gegenbild an Thatkraft, die süße Ophelia, der Höfling Polonius, sind unvergängliche Figuren, so unvergänglich, wie die tiefsinnigen Sentenzen

und die Lehren für die Schauspieler, die in diesem Stücke niegelegt sind.

Macbeth (wozu Holinshed den Stoff hergab) lehrt, wie die Ehrsucht zu den schlimmsten Consequenzen, zu Verbrechen und Mord führen kann; es ist ein psychologisches Meisterstück. Die Hexen- und Geisterscenen, Macbeth's dämonisches Weib, die Erscheinung des Dolches u. s. w. sind zu bekannt, namentlich auch durch Schiller's Bearbeitung. Macbeth ist mit so prachtvollen Zügen gemalt, wie eine antike Tragödie. Die Anlage ist einheitlich, die Entwicklung einfach und ein Glanz poetischer Darstellung und Malerei über das Drama ausgegossen.

Um das Jahr 1612 zog sich Shakespeare, gesättigt von Ehre und Reichthum, in die Stille seiner Vaterstadt zurück und starb daselbst am 23. April 1616, 52 Jahre alt.

Ehe wir von dem größten aller Dichtergeister Abschied nehmen, wollen wir noch seine vielen Vorzüge in ein Bild zusammenfassen.

Bekannt sind die Aussprüche des Gervinus: „daß Shakespeare im Kreise der neuern dramatischen Poesie als der offenbarende Genius der Gattung und ihrer Gesetze an derselben Stelle stehe, die Homer in der Geschichte der epischen Dichtung einnimmt, und daß er als der seltenste Kenner der Menschen und der menschlichen Dinge ein Lehrer von unbestreitbarer Autorität und der wählenswürdigste Führer durch Welt und Leben sei. Hat ja schon Hales von Eton behauptet: „Alles, was Dichter je Gutes schrieben, kann man in Shakespeare besser finden."

In der That ist Shakespeare die Personification des Geistes jener Zeit, der alle Tiefen der Länder und Meere, wie der Menschenbrust zu erforschen, die Grundsätze der Politik, Religion, Poesie und Moral zu ergründen trachtete, sein Genius, der Typus des Elisabeth'schen Zeitalters, seine Universalität der Reflex jener herrlichen Aera. Könnte man doch aus den

in ſeinen Werken zerſtreuten Sentenzen ein ganzes Syſtem der Moral, der Pſychologie, Politik, Philoſophie und Naturgeſchichte aufbauen. Und eben ſo ſchön wie ſeine Zauberſchlöſſer auf feſtem Boden ſind die Luftſchlöſſer, die er durch die ihm dienſtbare Phantaſie im Aether aufführte; denn der Reichhaltigkeit dieſer Phantaſie, der Macht ſeines Genius war das gewöhnliche Bereich der Sterblichen zu enge. Und welch' plaſtiſcher Schönheitsſinn veredelt ſeine Werke! Wie iſt er vertraut mit allen ſchönen Formen und Bildern und kehrt ſtets zurück zu Allem, was ſüß und majeſtätiſch iſt! Blumen und Düfte, Thau, klare Quellen, ſanfte Luft und Töne, helles Firmament, Waldeinſamkeit und Mondſcheinlauben, wie liebt er dieſe Hauptelemente der Poeſie, wie ſehr fühlt er ihre unbeſchreibliche Verwandtſchaft zu den Gemüthserregungen! Sie leuchten mitten in die geſchäftigen und wilden Scenen auf die Felſen und Ruinen, wie Sonnenſtrahlen, contraſtiren mit den zerriſſenen und abſtoßenden Elementen und zeugen in ihrer ewigen Heiterkeit und Ungetrübtheit von jenen reinen Elementen, die keinen Theil an allen Schattenſeiten der Menſchenbruſt nehmen.

Dieſe reinen Elemente goß Shakeſpeare aus den Schätzen ſeines reichen Geiſtes ohne Zwang oder Anſtrengung, ohne daß ſie die Handlung ſtören oder daß es ſcheint, als wolle er ausruhen oder abſchweifen aus Ermattung oder aus Liebe zu Zierathen. Was er berührt, macht er zu Gold, er entlockt Schönheiten den widerlichſten Stoffen. So oft es der Gegenſtand erfordert, treffend, praktiſch, weltlich, kann er im ſelben Augenblicke alle ſüßen Töne, Geſtalten und Landſchaften von überirdiſchem Duft und Friſche heraufzaubern und ſie mit Geiſtern von herrlicher Geſtalt und hinreißender Anmuth bevölkern. Er iſt da bilderreicher und glänzender als jene Dichter, die allein darnach haſchen und deßhalb keine Charaktere und Leidenſchaften zeichnen. Voll Weisheit, Spott, Scharfſinn, mehr als alle Sa-

tyriker und Moralprediger, ist er doch auch wieder ätherischer, ideeller und phantasiereicher, pathetischer und phantastischer als die Dichter aller Zeiten und Völker und vereinigt so glücklich beide Elemente, die Wirklichkeit und den Traum, weiß diese reiche Begabung so maßvoll anzuwenden, daß der nüchternste Leser so wenig über Mangel an Kraft oder Vernunft klagen kann, als der empfindsamste über Mangel an Schmuck und Genie. Alles ist bei ihm in ungemessener Fülle und unvergleichlicher Vollkommenheit, aber so im Gleichgewichte und im Zaume gehalten, daß das eine Element das andere nicht stören oder überwuchern kann. Die ausgesuchtesten poetischen Gedanken, Bilder und Beschreibungen werden so kurz gegeben und so geschickt eingeführt, daß sie dem Sinn, welchen sie begleiten, zum Schmucke, aber nicht zur Ueberladung gereichen.

Shakespeare hatte den umfassendsten Geist, das feinste Gefühl und natürliche Beredtsamkeit. Ohne Mühe zog er die Bilder der Natur und des Lebens, die in ihm alle ihren Abdruck gefunden hatten, hervor. Was er beschreibt, kann man mit den Händen greifen, so wirklich ist es. Wenn er nicht gelehrt war, so ist es desto ruhmvoller; sein eigenes Innere war das Buch, das ihm alle Tiefen der Natur erklärte.

Seine Unsterblichkeit vor allen seinen Zeitgenossen ist dadurch gesichert, daß er nicht specielle Sitten seiner Zeit, sondern die menschliche Natur aller Zeiten und Völker wahr zeichnete; er ist vor Allem Dichter der Natur. Seine Charaktere, mit wenigen Ausnahmen, sprechen und handeln, wie die Menschen unter denselben Umständen und Leidenschaften noch heute und stets handeln. Er zeichnet keine unnatürlichen, romantischen Theaterhelden und Könige, sondern Menschen, selbst in jenen Stücken von übernatürlicher Maschinerie, aber, wenn auch wahre Naturbilder, darum nicht bloße Natur, platte Persönlichkeiten, sondern Gattungscharaktere und Porträts zugleich. Er kennt das

in seinen Werken zerstreuten Sentenzen ein ganzes System der Moral, der Psychologie, Politik, Philosophie und Naturgeschichte aufbauen. Und eben so schön wie seine Zauberschlösser auf festem Boden sind die Luftschlösser, die er durch die ihm dienstbare Phantasie im Aether aufführte; denn der Reichhaltigkeit dieser Phantasie, der Macht seines Genius war das gewöhnliche Bereich der Sterblichen zu enge. Und welch' plastischer Schönheitssinn veredelt seine Werke! Wie ist er vertraut mit allen schönen Formen und Bildern und kehrt stets zurück zu Allem, was süß und majestätisch ist! Blumen und Düfte, Thau, klare Quellen, sanfte Luft und Töne, helles Firmament, Waldeinsamkeit und Mondscheinlauben, wie liebt er diese Hauptelemente der Poesie, wie sehr fühlt er ihre unbeschreibliche Verwandtschaft zu den Gemüthserregungen! Sie leuchten mitten in die geschäftigen und wilden Scenen auf die Felsen und Ruinen, wie Sonnenstrahlen, contrastiren mit den zerrissenen und abstoßenden Elementen und zeugen in ihrer ewigen Heiterkeit und Ungetrübtheit von jenen reinen Elementen, die keinen Theil an allen Schattenseiten der Menschenbrust nehmen.

Diese reinen Elemente goß Shakespeare aus den Schätzen seines reichen Geistes ohne Zwang oder Anstrengung, ohne daß sie die Handlung stören oder daß es scheint, als wolle er ausruhen oder abschweifen aus Ermattung oder aus Liebe zu Zierathen. Was er berührt, macht er zu Gold, er entlockt Schönheiten den widerlichsten Stoffen. So oft es der Gegenstand erfordert, treffend, praktisch, weltlich, kann er im selben Augenblicke alle süßen Töne, Gestalten und Landschaften von überirdischem Duft und Frische heraufzaubern und sie mit Geistern von herrlicher Gestalt und hinreißender Anmuth bevölkern. Er ist da bilderreicher und glänzender als jene Dichter, die allein darnach haschen und deßhalb keine Charaktere und Leidenschaften zeichnen. Voll Weisheit, Spott, Scharfsinn, mehr als alle Sa-

tyriker und Moralprediger, ist er doch auch wieder ätherischer, ideeller und phantasiereicher, pathetischer und phantastischer als die Dichter aller Zeiten und Völker und vereinigt so glücklich beide Elemente, die Wirklichkeit und den Traum, weiß diese reiche Begabung so maßvoll anzuwenden, daß der nüchternste Leser so wenig über Mangel an Kraft oder Vernunft klagen kann, als der empfindsamste über Mangel an Schmuck und Genie. Alles ist bei ihm in ungemessener Fülle und unvergleichlicher Vollkommenheit, aber so im Gleichgewichte und im Zaume gehalten, daß das eine Element das andere nicht stören oder überwuchern kann. Die ausgesuchtesten poetischen Gedanken, Bilder und Beschreibungen werden so kurz gegeben und so geschickt eingeführt, daß sie dem Sinn, welchen sie begleiten, zum Schmucke, aber nicht zur Ueberladung gereichen.

Shakespeare hatte den umfassendsten Geist, das feinste Gefühl und natürliche Beredtsamkeit. Ohne Mühe zog er die Bilder der Natur und des Lebens, die in ihm alle ihren Abdruck gefunden hatten, hervor. Was er beschreibt, kann man mit den Händen greifen, so wirklich ist es. Wenn er nicht gelehrt war, so ist es desto ruhmvoller; sein eigenes Innere war das Buch, das ihm alle Tiefen der Natur erklärte.

Seine Unsterblichkeit vor allen seinen Zeitgenossen ist dadurch gesichert, daß er nicht specielle Sitten seiner Zeit, sondern die menschliche Natur aller Zeiten und Völker wahr zeichnete; er ist vor Allem Dichter der Natur. Seine Charaktere, mit wenigen Ausnahmen, sprechen und handeln, wie die Menschen unter denselben Umständen und Leidenschaften noch heute und stets handeln. Er zeichnet keine unnatürlichen, romantischen Theaterhelden und Könige, sondern Menschen, selbst in jenen Stücken von übernatürlicher Maschinerie, aber, wenn auch wahre Naturbilder, darum nicht bloße Natur, platte Persönlichkeiten, sondern Gattungscharaktere und Porträts zugleich. Er kennt das

Räderwerk, welches die menſchliche Seele bewegt und läßt es ſpielen. Deßhalb iſt er voll praktiſcher Grundſätze und natürlicher Weisheit und ſo lehrreich für die bürgerlichen und Familienverhältniſſe. Seine Hauptkraft zeigt er nicht in einzelnen glänzenden Stellen, ſondern im Ganzen der Handlung und des Dialogs. Seine Perſonen ſind wahr, ſeine Sprache iſt die, welche allgemein gehört wird, die Intereſſen, die er vorführt, ſind die des menſchlichen Herzens. Ein Einſiedler kann die Welt, ein Jeſuit den Gang der Leidenſchaften aus ihm lernen. Er ſchildert nicht allein Liebe, Rache und Wolluſt, wie faſt ausſchließlich die übrigen Dramatiker ſeiner Zeit, ſondern auch alle anderen Leidenſchaften, die des Menſchen Herz in Freud und Leid bewegen. Für alles Menſchliche, wie für jeden Vorgang in der Natur hatte er die ungetrübteſten, geſundeſten Sinne, das empfänglichſte Herz. Und wie ſein Auge, ſein Ohr, alle Bilder und Töne im Reiche der Natur im getreueſten Widerſchein und Widerhall zurückgaben, ſo ſein Gedächtniß, in dem jeder Eindruck haftete, alles Erlebte und Gefühlte im Reiche des Lebens, des Gedankens. Wenn auch Shakeſpeare von einer unvergleichlichen Wißbegierde beſeelt war, waren doch ſein Gedächtniß nicht überladen, ſeine Sinne nicht abgeſtumpft durch unnützes Vielwiſſen. Jede Empfindung iſt bei ihm ſo unmittelbar, jeder Gedanke, jedes Bild ſo bezeichnend, weil er ſelbſt dachte, fühlte, ſelbſt alles erlebte.

Doch ſollte dieſer große Dichtergeiſt nicht auch ſeine Schwächen gehabt haben? Gewiß. Die Kritiker, namentlich der romaniſchen Nationen, denen das rechte Verſtändniß ſeiner Natur fehlt, haben ihm oft Rohheit und Mangel an ordnendem Geiſt und eines künſtleriſchen Ideals vorgeworfen. Derbheiten, Schlüpfrigkeiten kommen allerdings bei ihm vor, obgleich weit ſeltener als bei allen anderen gleichzeitigen Dramatikern, auch finden ſich gekünſtelte Wortſpiele, Anachronismen und Ueberfülle der Me-

taphern. Doch betreffen dieſe nur Einzelheiten der Scene oder Aeußerlichkeiten des Vortrags und ſind ein unſchädliches Spielwerk, das dem Ebenmaß des Stückes ſelten ſchadet. Er war mehr oder minder doch ein Sohn ſeiner Zeit und konnte ihre Sprache und Sitte nicht ganz ablegen. Doch legt er jene affectirte Sprache gewöhnlich ſolchen Perſonen in den Mund, bei denen ſie nicht ſtört. Hat er ſich auch mancher Anachronismen ſchuldig gemacht, ſo lieh er doch nur in den griechiſchen Stücken anderen Zeiten die intellectuellen Züge ſeines Zeitalters, wie es die franzöſiſchen und ſpaniſchen Bühnendichter ſtets thaten. Als der erſte rein objective Dramatiker der Neuzeit beobachtete er ſonſt immer treu den inneren Charakter der darzuſtellenden Zeit. Für eine falſche Metapher gibt er hundert ſehr gelungene. Er iſt auch durchaus nicht geſetz- und regellos. Die Grenze der Wohlüberſehbarkeit hat er in ſeinen Dramen ſelten überſchritten, in keinem ſeiner beſſern iſt der Gedanke vor dem Ende erſchöpft, iſt in der Form eine überflüſſige Fülle. Die Doppelhandlungen in ſeinen Dramen ſtehen in verſtändiger Harmonie zu einander und allem Beſchreibenden iſt möglichſt ausgewichen. Kein Dichter hat in gleichem Raum ſo Viel mit ſo Wenigem dargeſtellt. Er achtete nicht die alten Formen der antiken Tragödie, die ſich zu eng für die Dichtungsſtoffe der neuen Zeit erwieſen, und ſchuf einen erweiterten Kunſtbau. Einheit des Ortes und der Zeit verwarf er mit Recht, dagegen hat er in ſeinen reifern Werken die Einheit der Handlungen beobachtet und noch ſtrenger die Einheit der Idee, die Einheit des Charakters. Daß er tragiſche und komiſche Scenen bunt miſcht, ſich nicht an kritiſche Eintheilungen kehrt, ſondern die Welt, in der zur ſelben Zeiten geweint und gelacht wird, ſchilderte, wie ſie iſt, wer wird es ihm zum Vorwurfe machen? Daß er, um Flachheit zu vermeiden, ſich nur ſelten mit der reinen Sphäre des Komiſchen begnügte, ſondern gewöhnlich ſeine Luſtſpiele mit würdigen, ern-

ſten Verhältniſſen durchwob, ſeinen burlesken Figuren edlere an die Seite ſetzte, iſt ſogar ein Verdienſt zu nennen. Durch Abwechslung ſchuf er neues Vergnügen. Uebrigens hätten auch die Engländer ſeiner Zeit nicht die feierliche Eintönigkeit einer rein tragiſchen Handlung ohne komiſche Beimiſchungen ertragen.

Shakeſpeare wollte gefallen, aber auch ſeine Zuhörer unterrichten, ſie bilden, und dies ſittliche Princip ſtellt ihn hoch über alle gleichzeitigen Schriftſteller. In warnenden, mahnenden Beiſpielen hat er die Zähmung der Leidenſchaften als Ziel menſchlicher Sittigung gelehrt. Shakeſpeare kämpfte für die Natur, für die natürlichen Verhältniſſe des Gemüths gegen Pedantismus und Puritanerthum, aber auch für die Freiheit des Geiſtes, für Maß und Zucht gegen das Unmaß der Leidenſchaft. Seine Hand iſt nie von dem Affect bewegt, den er ſchildert, ruhig lenkt er das Schiff durch den Sturm. Nie verleiht er der Leidenſchaft, der Schwäche, verführeriſche Reize, wie es z. B. Ford thut.

Er beſitzt einen hohen ſittlichen Geiſt, der voll Menſchenliebe die Irrungen des Lebens betrachtet und deßhalb iſt er, trotzdem er der Dichter des Wirklichen, Wahren, auch ein idealer Künſtler. Vorzüglich zeigen dies ſeine edlen Frauencharaktere; ſie ſind nicht ſo in der Luft ſchwebend, wie z. B. die Schiller's, aber trotz ihrer Realität wahre Apotheoſen der Weiblichkeit. Nur ein feiner, gebildeter, höchſt liebenswürdiger Geiſt kann ſolche Ideale hervorzaubern, ſo viel moraliſche Schönheit über ſeine Werke ausgießen. Er hatte hiefür nirgends Vorbilder. Feine Sitte, Anmuth, Witz, Geſchmack brachte er zuerſt auf die Bretter, wenn man auch zugeben will, daß Lyly ihm den Weg bahnte.

Seine burlesken Charaktere ſind immer als Schatten gegeben, um die hellen Seiten der menſchlichen Natur in's

Licht zu ſtellen. Er verſpottet in ſeinen carricirten Figuren das Kleinliche, Dürftige des Geiſtes, der Leidenſchaft, das eitle Streben, Schein für Weſen geltend zu machen, aber ſeine Menſchenliebe lächelt hinter Wolken. Man ſieht, er hatte die Welt, die Menſchen lieb. Wie ſeine Geſtalten unſterblich bleiben, ſo veraltet nicht einmal ſein Styl, ſo angemeſſen iſt er der Analogie, den Principien der Sprache. Er iſt ohne modiſche Neuerungen oder Abweichungen von der Volksſprache, über Plumpheit und Gezwungenheit gleich erhaben, klar und flüſſig.

Im Jahre 1623, ſieben Jahre nach dem Tode Shakeſpeare's und ſechs Monate nach dem ſeiner Wittwe, die wohl eine Rente von den Aufführungen ſeiner dramatiſchen Werke bezogen haben wird, erſchienen dieſe zuerſt in einem Foliobande mit einer Vorrede und Widmung von Hemming und Condell, ſeinen früheren Schauſpieler-Collegen.

1632 wurde die zweite Ausgabe veranſtaltet, die ſich durch nichts, als durch mehr Druckfehler von der erſten unterſcheidet.

1644 die dritte und 1685 die vierte. 1709 veranſtaltete der Dichter Rowe eine verbeſſerte Auflage und Pope, Warburton, Johnſon, Chalmers, Steevens und Andere folgten ihm und brachten die Werke des Dichters mit umfangreichen Noten.

Die beſte aller Ausgaben iſt die von Malone und Boswell in 21 Bänden (1821).

Die Zahl der Kritiker, die ihren Scharfſinn an Shakeſpeare geübt, iſt Legion, und die unſeres deutſchen Vaterlandes ſtehen weder an Zahl, noch an Bedeutung denen anderer Länder, ſelbſt Englands, nach. Auch eine eigene Geſellſchaft in London ſucht Alles, was mit Shakeſpeare

und seinen Werken im Zusammenhange steht, dem Dunkel zu entreißen.

Nie gab es wohl einen Dichter, dessen Werke so sorgsam analysirt, so beredt besprochen, so allgemein bewundert wurden, die solchen Einfluß auf die Weltliteratur ausgeübt haben.

Wahrlich, man kann mit den Worten Milton's Abschied nehmen von dem größten Dichter aller Zeiten:

In solchem Pomp ruht er im Grab, in solchen Ehren,
Daß Könige um solche Gruft den Tod begehren.

Einundvierzigster Abschnitt.

Ben Jonson.

Derjenige ist in einem großen Irrthum befangen, welcher annimmt, Ben Jonson verhalte sich zu Shakespeare etwa wie ein Gower zu Chaucer, er repräsentire den auf sein Wissen stolzen, geist- und talentlosen Stubengelehrten im Gegensatze zum Genie. Das ist durchaus unrichtig, so unrichtig wie das so lange auf Jonson ruhende Vorurtheil: er habe sich undankbar und neidisch gegen Shakespeare benommen. Von diesem Vorwurfe hat ihn sein Herausgeber und Vertheidiger Gifford vollkommen rein gewaschen. Jonson hat Shakespeare immer geschätzt und eher als alle Andern dessen Werth erkannt. Ich wüßte auch nicht, wie er sich gegen Shakespeare hätte undankbar zeigen können, da er diesem durchaus gar nichts verdankt. Denn Jonson hat nicht von Shakespeare'schen Gestaltungen gezehrt, wie Beaumont und Fletcher; was er war, was er leistete, verdankte er nur sich selbst. Hie und da findet man wohl ein Plagiat aus den Alten, aber selbst da zeigt er sich als ein Eroberer, nicht als Dieb.

Seine Producte sind alle ächt und unverfälscht und tragen sie auch den englischen Stempel statt des allgemein menschlichen des großen Shakespeare, fehlt ihnen der philosophische tiefblickende Genius, so bleibt ihnen doch noch so viel Geist, Verstand, Phantasie und Humor, um zu beweisen, daß ihrem

Schöpfer das Epitaph in der Westminsterabtei: „O, seltener Ben Jonson!“ mit Recht gebührt.

Ben Jonson mit „seinem Leib wie ein Berg, seinem Gesicht wie ein Fels“ ist ein ächter, heißblütiger Engländer jener überschwenglichen Zeit: Enthusiast für England und Alles Englische, leidenschaftlich in Liebe und Haß, weder nach Gewinn, noch nach Erhaltung des Gewonnenen trachtend. Von Einbildung beherrscht und ruhmredig, Andere über die Achsel betrachtend, verlor er, wie Drummond von Hawthornden von ihm sagt, lieber einen Freund, als einen Witz, und war empfindlich gegen jedes Wort, jede Geberde seiner Umgebung, namentlich, wenn er getrunken hatte, was in der Regel vorkam, hielt auch nur das für gut, was er selbst, seine Freunde oder Landsleute gethan oder gesagt.

Jonson war zehn Jahre jünger als Shakespeare (geboren im Jahre 1574) und schrieb schon in seinem zwanzigsten Jahre für die Bühne. Sein früheſtes Leben war voll Kampf und Unruhe. Sein Vater, ein Geistlicher, starb, ehe sein Sohn noch das Licht der Welt erblickte, und da dessen Mutter sich wieder an einen Maurer verheirathete, mußte er die Westminsterschule verlassen und dasselbe Handwerk erlernen. Es wurde ihm aber unerträglich, er ließ sich deßhalb als Soldat anwerben und diente in den Niederlanden, wo er sich durch seinen Muth auszeichnete und einmal im Angesicht beider Armeen einen Feind im Zweikampfe erlegte. Noch in späterer Zeit blickte Jonson mit Stolz auf seine Soldatenlaufbahn zurück.

Nach England zurückgekehrt, besuchte er die Universität Cambridge. Seine Mittel können ihm aber nur einen kurzen Aufenthalt dort erlaubt haben; denn wir finden ihn schon im zwanzigsten Jahre verheirathet und als Schauspieler an einem kleinen Theater in London. Als solcher machte er aber Fiasco und zog deßhalb vor, für die Bühne zu schreiben, sowohl allein,

als in Verbindung mit Andern. Ein unglückliches Duell mit einem andern Schauspieler, welcher auf dem Platze blieb, während Jonson gefährlich verwundet wurde, brachte ihn in den Kerker und zum zweiten Male kam er dahin als Mitarbeiter an dem Lustspiel: „Eastward Hoe," das er gemeinsam mit Chapman und Marston geschrieben hatte. Beide Male wurde er aber straflos entlassen. Das erste Lustspiel, welches er im Jahre 1596 zur Aufführung brachte, führt den Titel: „Jedermann in seiner Laune." Die Scene war nach Italien verlegt; da aber die Charaktere und Sittenschilderungen durchaus englische waren, so änderte Jonson später das Stück um und verlegte die Handlung nach England. In dieser Form kam es im Jahre 1598 auf die Bretter des Globus und Shakespeare spielte bei der Aufführung mit. Mit diesem Stücke öffnete Jonson dem Drama eine neue Bahn. Er betrat nicht die Pfade, die Shakespeare betreten hatte, welcher den Geist der Romantik mit seinen komischen Skizzen vereinigte: Jonson schilderte die häuslichen Sitten seiner Landsleute und das Publicum jauchzte ihm Beifall zu. Auch die Königin Elisabeth schenkte ihm ihre Gunst.

Im Jahre 1599 erschien: „Jedermann außer seiner Laune." Dieses Lustspiel war schwächer als das erste. „Cynthias Feste" und „der Poetaster" folgten. Mit letzterem Stücke begannen die Kämpfe mit seinen Nebenbuhlern, die ihm viele trübe Stunden bereiteten. Er hatte im Poetaster Marston und Dekker angegriffen, die ihm als Satyriker überlegen waren. Dekker deckte ihn in seiner Entgegnung: „Satyromastyx" so zu, daß Ben zwei Jahre lang schwieg und mit der Bühne zerfallen war. Im Jahre 1603 versuchte er, ob das Trauerspiel sich ihm günstiger bewähre, und schuf das classische Drama: „Sejanus." Hierauf folgte das schon erwähnte „Eastward Hoe," das ihm beinahe Nasen und Ohren gekostet hätte wegen der Anspielungen auf die Schotten und das Rittermachen des Königs, dem er aber

in der Folge in seinen Hofmasken ungemessenen und unverdienten Weihrauch streute.

Hierauf brachte er seine drei Lustspiele: „Volpone oder der Fuchs," „Epicene oder das schweigende Weib" und den „Alchymisten" auf die Bretter.

Sein zweites classisches Trauerspiel: „Catilina" erschien 1611. Um diese Zeit war sein Ruhm am höchsten gestiegen, aber immer noch folgten verschiedene andere Lustspiele und eine große Anzahl von Hofunterhaltungen, ehe sein Stern im sichtbaren Abnehmen war. Im Jahre 1619 wurde er zum poëta laureatus ernannt, mit einer Pension von 100 Mark und machte eine Fußreise nach Schottland, wo er viele Freunde hatte und gut aufgenommen wurde.

Ben Jonson war nämlich in seinen guten Tagen ein ganz vorzüglicher Gesellschafter, ein Kneipgenie ohne Gleichen. Waren auch durch die Kämpfe mit der Welt und sein abenteuerliches Leben seine Sitten nicht verfeinert worden, machten ihn au manchmal seine beschränkten Mittel widerwärtig und ward unausstehlich durch seinen Stolz auf sein classisches Wis, durch seinen Dünkel, der ihn auf weniger Gelehrte verächh herabblicken ließ und ihn in einen ewigen Krieg it Schauspielern, Schriftstellern und selbst mit dem berüh en Inigo Jones verwickelte, so war er doch auch wieder zu Z en, wenn seine bessere Natur über den Dämon des Neides und Spleens die Oberhand gewann, ein edler, wahrer Freun und wußte jedes Talent und jeden Charakter zu erkennen un zu würdigen. Er wurde der Mittelpunkt aller Witzköpfe und h teren Geister.

In dem „Seejungferklubb," den Raleigh gestiftet hatte, glänzte sein Witz neben dem eines Shakespeare, Beaumont und Fletcher; desgleichen im Gasthause zum Falken und in der alten

Teufelskneipe, wo Jonſon den Apolloklubb ſtiftete und für ihn Statuten entwarf.

Leider waren Jonſon's letztere Lebensjahre keine ſo heitern; Anfälle von Lähmung feſſelten ihn an ſein Zimmer und die Noth zwang den armen Dichter, für die Bühne zu ſchreiben, und zu einer Zeit, als ſeine Feder Kraft und Neuheit verloren hatte.

Im Jahre 1630 verfaßte er das Luſtſpiel: „das neue Wirthshaus," welches bei der Aufführung durchfiel. Nichtsdeſtoweniger ſchrieb er bis zum letztem Athemzuge. Dryden nannte die letzten Werke Jonſon's: „ſeine Faſeleien." Deſſenungeachtet zeigt ſein letztes unvollendetes Werk: „der traurige Schäfer," die Einbildungskraft eines jugendlichen Dichters. König Jakob, an den ſich Jonſon bisweilen in ſeiner Noth wandte, ſandte ihm hie und da Geſchenke an Geld und Wein und erhöhte auch ſeine Penſion als poëta laureatus. Er ſtarb im Jahre 1637.

Jonſon's Ruhm beruht auf ſeinen Luſtſpielen; denn ſeine claſſiſchen Tragödien ſind ſteif, unnatürlich in Styl und Entwurf und gleichen denen Shakeſpeare's wie Marmorbüſten lebenden Perſonen. Doch fehlt es ihnen nicht an dramatiſcher Kraft. Seine Luſtſpiele dagegen ſind ächtes, hausbackenes, engliſches Fabrikat, maſſiv, compact und dauerhaft, wenn auch nicht beſonders anziehend. Im Ganzen ſchuf Jonſon ungefähr 50 dramatiſche Werke, von denen aber der größte Theil aus Masken und Zwiſchenſpielen beſteht. Seine Stärke beruht in der Charakterzeichnung, z. B. der wollüſtigen Volpone und überhaupt excentriſcher Charaktere, die freilich häufig ſtark aufgetragen und eher Carricaturen zu nennen ſind. Die ganze Arbeit zeigt den Künſtler, aber es iſt eben eine Arbeit, Alles im Schweiße des Angeſichtes gemacht, nicht in die Feder gefloſſen, wie bei Shakeſpeare, der ſelten ein Wort corrigirte; deßhalb liebte Jonſon ſeine Kinder ſo ſehr, weil es ſo harte Geburten waren. Nur

in der Folge in seinen Hofmasken ungemessenen und unverdienten Weihrauch streute.

Hierauf brachte er seine drei Lustspiele: „Volpone oder der Fuchs," „Epicene oder das schweigende Weib" und den „Alchymisten" auf die Bretter.

Sein zweites classisches Trauerspiel: „Catilina" erschien 1611. Um diese Zeit war sein Ruhm am höchsten gestiegen, aber immer noch folgten verschiedene andere Lustspiele und eine große Anzahl von Hofunterhaltungen, ehe sein Stern im sichtbaren Abnehmen war. Im Jahre 1619 wurde er zum poëta laureatus ernannt, mit einer Pension von 100 Mark und machte eine Fußreise nach Schottland, wo er viele Freunde hatte und gut aufgenommen wurde.

Ben Jonson war nämlich in seinen guten Tagen ein ganz vorzüglicher Gesellschafter, ein Kneipgenie ohne Gleichen. Waren auch durch die Kämpfe mit der Welt und sein abenteuerliches Leben seine Sitten nicht verfeinert worden, machten ihn auch manchmal seine beschränkten Mittel widerwärtig und ward er unausstehlich durch seinen Stolz auf sein classisches Wissen, durch seinen Dünkel, der ihn auf weniger Gelehrte verächtlich herabblicken ließ und ihn in einen ewigen Krieg mit Schauspielern, Schriftstellern und selbst mit dem berühmten Inigo Jones verwickelte, so war er doch auch wieder zu Zeiten, wenn seine bessere Natur über den Dämon des Neides und Spleens die Oberhand gewann, ein edler, wahrer Freund und wußte jedes Talent und jeden Charakter zu erkennen und zu würdigen. Er wurde der Mittelpunkt aller Witzköpfe und heiteren Geister.

In dem „Seejungferklubb," den Raleigh gestiftet hatte, glänzte sein Witz neben dem eines Shakespeare, Beaumont und Fletcher; desgleichen im Gasthause zum Falken und in der alten

Teufelskneipe, wo Jonſon den Apolloklubb ſtiftete und für ihn Statuten entwarf.

Leider waren Jonſon's letztere Lebensjahre keine ſo heitern; Anfälle von Lähmung feſſelten ihn an ſein Zimmer und die Noth zwang den armen Dichter, für die Bühne zu ſchreiben, und zu einer Zeit, als ſeine Feder Kraft und Neuheit verloren hatte.

Im Jahre 1630 verfaßte er das Luſtſpiel: „das neue Wirthshaus," welches bei der Aufführung durchfiel. Nichtsdeſtoweniger ſchrieb er bis zum letztem Athemzuge. Dryden nannte die letzten Werke Jonſon's: „ſeine Faſeleien." Deſſenungeachtet zeigt ſein letztes unvollendetes Werk: „der traurige Schäfer," die Einbildungskraft eines jugendlichen Dichters. König Jakob, an den ſich Jonſon bisweilen in ſeiner Noth wandte, ſandte ihm hie und da Geſchenke an Geld und Wein und erhöhte auch ſeine Penſion als poëta laureatus. Er ſtarb im Jahre 1637.

Jonſon's Ruhm beruht auf ſeinen Luſtſpielen; denn ſeine claſſiſchen Tragödien ſind ſteif, unnatürlich in Styl und Entwurf und gleichen denen Shakeſpeare's wie Marmorbüſten lebenden Perſonen. Doch fehlt es ihnen nicht an dramatiſcher Kraft. Seine Luſtſpiele dagegen ſind ächtes, hausbackenes, engliſches Fabrikat, maſſiv, compact und dauerhaft, wenn auch nicht beſonders anziehend. Im Ganzen ſchuf Jonſon ungefähr 50 dramatiſche Werke, von denen aber der größte Theil aus Masken und Zwiſchenſpielen beſteht. Seine Stärke beruht in der Charakterzeichnung, z. B. der wollüſtigen Volpone und überhaupt excentriſcher Charaktere, die freilich häufig ſtark aufgetragen und eher Carricaturen zu nennen ſind. Die ganze Arbeit zeigt den Künſtler, aber es iſt eben eine Arbeit, Alles im Schweiße des Angeſichtes gemacht, nicht in die Feder gefloſſen, wie bei Shakeſpeare, der ſelten ein Wort corrigirte; deßhalb liebte Jonſon ſeine Kinder ſo ſehr, weil es ſo harte Geburten waren. Nur

wenn Jonson seinem mühsamen Witze und personificirten Humor entflieht, und sich auf den Wolken der Phantasie schaukelt, wie in den lyrischen Stellen seiner Cynthia, Epicene, im ganzen Drama „der traurige Schäfer" und vielen seiner Hofmasken, da erblicken wir in ihm den wahren Dichter: ganz verschieden von seiner gewöhnlichen, rauhen, derben, sarkastischen Natur, wird er ätherisch, phantasiereich und anmuthig, als hätte er nie mit der Welt und ihren schlimmen Leidenschaften zu thun gehabt; seine Dramen aber, obgleich sie seine reichen Hilfsquellen, seinen scharfen, kräftigen Verstand, seine große Welt- und Menschenkenntniß, seinen Witz und die Gabe, sein Wissen und Beobachten geschickt und effectvoll dramatisch darzustellen, nicht verkennen lassen, erregen selten unsere Sympathie. Seine Figuren verstehen nicht, uns zu rühren, zu gewinnen; es fehlt die tiefe Leidenschaft und vorzüglich der Zauber der Wirklichkeit; vor Allem auch mangelt ihm der Geschmack. Er kann es nicht über sich gewinnen, sein Wissen nicht zum Besten zu geben und fällt dadurch oft in eine lächerliche Pedanterie. So beschreibt er in einem seiner römischen Trauerspiele, wie man ein Hautwasser bereitet und sicher ist auch die Stelle in „Eastword Hoe" von ihm, wo er ausführlich auseinandersetzt, wie man Geld verfälscht. Jonson blickte auf das geringe Wissen Shakespeare's vornehm herab. Aber Shakespeare hat wohl mehr gewußt, als er, nur hatte er viel zu viel Geschmack, derlei pedantische Lächerlichkeiten seinen Dramen einzuverleiben.

Zweiundvierzigster Abschnitt.

Beaumont und Fletcher

heißt das Zwillingsgestirn, welches von der Sonne Shakespeare, als diese im Meridian ihres Glanzes strahlte, unwiderstehlich angezogen und in ihre Kreise gefesselt wurde. Reflectiren sie auch nur ein fremdes Licht, so ist dieses doch ein so schönes, daß man, davon geblendet, ihre Flecken übersieht: nämlich die Sittenlosigkeit, die sie leider von ihrem großen Meister unvortheilhaft unterscheidet und ihnen den traurigen Ruhm erwarb, zu Zeiten des schlimmsten Geschmacks- und Sittenverfalls in England unter Karl II. die Bühne beherrscht zu haben, von der sie Shakespeare und Jonson vertrieben. Sie hatten allerdings die Figuren ihrer Dramen von Shakespeare geborgt, aber nicht als sclavische Copisten. Sie folgten ihm auch nicht in jenes Reich der tragischen Dichtung, die das Herz zerreißt und erhebt. Die Kraft weltgeschichtlicher und philosophischer Composition war ihnen versagt; auch die reiche, geniale Komik, die in den Figuren eines Falstaff, Shallow und Slender auftritt. Jene Lustspiele Shakespeare's, in denen er am meisten dem Bilde des gewöhnlichen Lebens nahe kommt, vorzüglich die mit ernsten und komischen Situationen wechselnden Stücke, wie „das Wintermärchen," „was ihr wollt" u. dgl. waren es, an denen Fletcher sich bildete: die idealisirte Charakterwahrheit, die poetische Schönheit des Bildwerks, den schnellen und geschickten Uebergang vom Tragischen zum Komischen suchte er nachzuahmen.

Beaumont und Fletcher ſind übrigens die Erſten, die den Grund zu jener künſtlichen Ausdrucksweiſe legten, die das Flittergold ausprägten, mit dem die nächſte poetiſche Generation ſich ſchmückte. Sie ſind auch die Erſten, welche die Intriguenſtücke, die Mantel- und Schwertcomödien der ſpaniſchen Bühne auf der engliſchen einführten, doch ſind ſie immer noch lyriſche und beſchreibende Dichter erſten Ranges. Eleganz der Sprache verbinden ſie mit geſundem, ächt komiſchem Witz, mit Geiſt und mit Wahrheit. Ihr Dialog fließt leicht, unterhaltend und elegant, und es mag wohl ſein, daß ſie die Sprachweiſe der feineren Welt beſſer verſtanden und nachahmten, als Shakeſpeare. Es gibt kaum eine Leidenſchaft, die ſie nicht zeichneten, und zwar mit Anmuth und treffenden Zügen zeichneten; ſie ſind Herren des Styles und des Versmaßes in jeder nur möglichen Verſchiedenheit.

Beaumont's Genius ſoll correcter geweſen und ſich mehr dem Trauerſpiele zugeneigt haben, als der ſeines Freundes. Die letztern Werke Fletcher's gehören hauptſächlich der Komik an; die Verwicklung iſt oft ohne beſondere Kunſt und loſe zuſammengefügt, aber immer iſt Fletcher lebhaft und unterhaltend. Eine Handlung folgt der andern und der Dialog iſt witzig und elegant. Ein Publikum, welches Shakeſpeare's Tiefe nicht verſtand, mochte größeres Vergnügen finden an Fletcher's unterhaltender, wenn auch nicht tiefer und kräftiger Sprache. Seine Gedanken ſind oft edel und gefärbt von der Idealität der Romantik, ſeine Metaphern lebendig, obgleich bisweilen gezwungen. Gute Zeilen finden wir auf jeder Seite, aber ſelten ſchöne; wenig bleibt dem Gedächtniſſe zurück.

Als Komiker ſteht Fletcher höher: die Fruchtbarkeit ſeiner Phantaſie, ſeine Bühnenkenntniſſe, die Lebhaftigkeit ſeines Dialogs weiſen ihm einen hervorragenden Rang unter den gleichzeitigen Komikern an. Daß hie und da auch Unpaſſendes, Fa-

des, Bombaſtiges in ſeinen Stücken nicht fehlt, manche Stelle zu rhetoriſch breit und geſpreizt, die Charakteriſtik durchgehends ſchwach iſt, kann man nicht leugnen.

Die Dramen von Beaumont und Fletcher ſind 52 an der Zahl. Theobald, Seward und Sympſon gaben ſie in zehn, Whalley und Colman in vier Bänden heraus.

Was ihre Lebensſtellung betrifft, ſo waren Francis Beaumont und John Fletcher aus angeſehener Familie und nur aus Liebe zur Bühne Schriftſteller. Zehn Jahre lebten ſie zuſammen und ſchrieben gemeinſam.

Beaumont war der Sohn eines Richters in Leiceſterſhire, 1586 geboren und in Cambridge erzogen, verzichtete aber auf Fortſetzung des Rechtsſtudiums, heirathete eine Tochter Sir Henry Isley's von Kent, die ihm zwei Töchter gebar und ſtarb vor Vollendung ſeines dreißigſten Jahres.

Fletcher war der Sohn des Biſchofs von Briſtol und ſpäter von Worceſter. Er war zehn Jahre älter, als ſein Freund und ſtarb zehn Jahre ſpäter an der Peſt 1625.

Das Datum ihrer Dramen und den Antheil, den jeder der zwei Dichter an ihnen hatte, zu beſtimmen, iſt jetzt unmöglich. Der größere Theil derſelben erſchien erſt nach 1647 im Druck. Dryden erwähnt, daß „Philaſter" das erſte Stück war, welches ihnen einen Namen machte, obgleich ſie ſchon vorher ein paar Werke geſchrieben hatten. Es iſt unwahrſcheinlich in der Verwicklung, aber die Charaktere und Situationen ſind intereſſant und ſpannend. Die Eiferſucht Philaſter's iſt gezwungen und unnatürlich. Der Charakter der Euphraſia, verkleidet als Page Bellario, iſt eine Copie der Viola. Ihre hoffnungsloſe Liebe zu Philaſter iſt beſonders delicat geſchildert. Es weht in dieſer Liebe ein reiner Geiſt, der dieſen Dichtern ſonſt nicht eigen iſt. Auch die Stelle, wie Philaſter das

verkleidete Mädchen an einer Quelle findet, ist wunderschön geschrieben und könnte für eine Arbeit Shakespeare's gelten.

„Der Jungfrau Trauerspiel" ist ein kraftvolles Drama, aber von ungefälligem Charakter. Die Reinheit der weiblichen Tugend im Amintor und Aspatia contrastirt sehr gut mit der sündhaften Kühnheit der Evadne. Ebenso wird das rauhe, soldatische und männliche Gefühl des Melantius in Gegensatz gebracht zur selbstsüchtigen Sinnlichkeit des Königs. Leider ist viel Immoralität in diesem schönen Stücke: die Schlange der Unsittlichkeit lauert unter den schönen Blumen dieses Dichtergartens, der ungejätet jedes Jahr mehr Unkraut erzeugte.

Vor Beaumont's Tod waren noch die Trauerspiele geschrieben: „König und kein König", „Bonduca" „ dieGesetze von Candia" und die Lustspiele: „der Weiberfeind" „der Ritter von der brennenden Keule", ehrlichen Mannes Glück", „der Geck und der Capitän."

Fletcher, der durch Fruchtbarkeit noch bei Lebzeiten Beaumont's sich ausgezeichnet haben soll, schrieb nach dessen Tode noch 3 Trauerspiele und 9 Lustspiele, von denen die besten sind: „die Zufälle", „der spanische Pfarrgehilfe", „des Bettlers Busch" und „beherrsch' ein Weib und hab' ein Weib!"

Auch schuf er ein ausgezeichnetes Schäferdrama: „die treue Schäferin," das Milton in seinem Comus in Plan und Ausführung copirte.

Daß an den „zwei edlen Verwandten" Shakespeare mitgearbeitet habe, dessen Name mit dem Fletcher's auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe steht, ist mehr als unwahrscheinlich, zudem dieses Stück sich in keiner Art vor den Uebrigen auszeichnet.

Zum Lustspiele hatte Fletcher unstreitig mehr Beruf, als zum Trauerspiel. Sein „Ritter von der brennenden Keule" ist eine herrliche Burleske, um den falschen Geschmack der Londoner

Spießbürger an ritterlichen und romantiſchen Abenteuern ohne Rückſicht auf die Sachlage und Wahrſcheinlichkeit zu verſpotten. Die Zuverſicht, das Sprudeln der Jugend iſt in den Producten Beider nicht zu verkennen. Die Widerwärtigkeiten des Lebens, die einen Jonſon und Maſſinger niederdrückten, blieben ihnen fremd. Nur Freude und Luſt bot ihnen das Leben und die Schöpfungen ihres Geiſtes waren ihnen eine Quelle des Entzückens und befriedigten Ehrgeizes. Es gab wenige engliſche Gentlemen, weder vorher noch nachher, die ſo für die Bühne ſchrieben, wie Beaumont und Fletcher ſchreiben konnten.

Dreiundvierzigster Abschnitt.

George Chapman

stellt Gervinus als Dramatiker Shakespeare am nächsten. Wir können diese Ansicht durchaus nicht theilen. Chapman schrieb frühe und reichlich für die Bühne. Sein erstes Stück: „der blinde Bettler von Alexandria," wurde im Jahre 1598 gedruckt. Noch früher hatte er einen Theil der Iliade trefflich übersetzt und man hätte erwarten sollen, daß nach der erhabenen Schönheit seiner zusammengesetzten Epitheta und seiner keuschen und doch üppigen Phantasie ein dramatischer Dichter ersten Ranges in ihm geboren sei. Er täuschte aber diese Erwartung. So geistreich und erhaben er als Uebersetzer ist, so unbehilflich und schwerfällig ist er als Dramatiker. Er versorgte mindestens bis zum Jahre 1620 die Bühne mit Lust- und Trauerspielen. Sechzehn davon sind auf unsere Zeit gekommen, aber nicht Eines zeigt die schaffende und belebende Kraft eines dramatischen Dichtergeistes. In didactischer Beobachtung und Beschreibung ist er bisweilen glücklich und daher mag es kommen, daß von ihm gerühmt wurde, er habe ein tieferes Denken bewiesen, als die meisten seiner dichterischen Zeitgenossen. In der Handlung selbst aber verließ ihn sein Urtheil. Der Plan seiner Stücke ist unnatürlich und sein Styl zu hart und gezwungen für eine genaue Charakterzeichnung. Seine Ausschweifungen sind oft so schlimm, als jene Marlowe's, aber selten, wie bei jenem durch dichterische Ge-

danken und Phantaſie erkauft. Außer dem bekannten „Eaſtward Hoe," das er gemeinſam mit Jonſon und Marſton ſchrieb, ſind die Titel ſeiner bekannteſten Trauerſpiele: „Alphonſus, Kaiſer von Deutſchland," „Cäſar und Pompejus," „Rache für die Ehre," „Buſſy d'Ambois" und „die Verſchwörung Byron's" und ſeine Luſtſpiele: „Alle ſind Narren," „der Edelmann als Aufwärter," „der Maitag," „Monſieur d'Olive," „zwei Weiſe und alle andern Narren" u. ſ. w. Auch verfaßte er ein paar Masken.

Das Privatleben Chapman's floß dahin in Zufriedenheit und Glück. Im Jahre 1557 in Hertfordſhire geboren und in Oxford und Cambridge erzogen, erfreute er ſich der Gunſt König Jakob's und des Prinzen Heinrich und der Freundſchaft Spenſer's, Jonſon's und Shakeſpeare's. Mäßig und fromm wahrte er auch in ſeinem Betragen die Würde der Dichtkunſt, die er einer Sonnenblume verglich, welche verſchmähe, ihre Blätter den Augen einer rauchenden Kerze zu öffnen. Er ſtarb 1634, 77 Jahre alt.

So ehrbar wie ſein Leben, ſind übrigens ſeine Dramen nicht. Sie ſind um kein Atom ſäuberlicher, als die ſeiner ausgelaſſenen Zeitgenoſſen. Betrachten wir z. B. ſein Luſtſpiel: „Wittwenthränen."

Tharſalio, ein wilder, verzweifelt unverſchämter Burſche, lebt der Zuverſicht, durch ſeine Keckheit die Hand der verwittibten und reichen Gräfin von Cyprus, Eudora, zu erwerben, deren Diener er war und welche jetzt von den vornehmſten Freiern umworben wird. Tharſalio, der nicht an weibliche Sittſamkeit glaubt, drängt ſich zu ihr, führt eine Sprache voller Zoten und Zärtlichkeit, ſchüchtert als Raufbold die Umgebung ſeiner Geliebten und dieſe ſelber ein, ſchimpft ihre Freier. Oefter hinausgewieſen, kehrt er immer wieder zurück, läßt ſeine körperliche Leiſtungsfähigkeit durch eine Kupplerin der Dame rühmen, bis

Dreiundvierzigster Abschnitt.

George Chapman

stellt Gervinus als Dramatiker Shakespeare am nächsten. Wir können diese Ansicht durchaus nicht theilen. Chapman schrieb frühe und reichlich für die Bühne. Sein erstes Stück: „der blinde Bettler von Alexandria," wurde im Jahre 1598 gedruckt. Noch früher hatte er einen Theil der Iliade trefflich übersetzt und man hätte erwarten sollen, daß nach der erhabenen Schönheit seiner zusammengesetzten Epitheta und seiner keuschen und doch üppigen Phantasie ein dramatischer Dichter ersten Ranges in ihm geboren sei. Er täuschte aber diese Erwartung. So geistreich und erhaben er als Uebersetzer ist, so unbehilflich und schwerfällig ist er als Dramatiker. Er versorgte mindestens bis zum Jahre 1620 die Bühne mit Lust- und Trauerspielen. Sechzehn davon sind auf unsere Zeit gekommen, aber nicht Eines zeigt die schaffende und belebende Kraft eines dramatischen Dichtergeistes. In didactischer Beobachtung und Beschreibung ist er bisweilen glücklich und daher mag es kommen, daß von ihm gerühmt wurde, er habe ein tieferes Denken bewiesen, als die meisten seiner dichterischen Zeitgenossen. In der Handlung selbst aber verließ ihn sein Urtheil. Der Plan seiner Stücke ist unnatürlich und sein Styl zu hart und gezwungen für eine genaue Charakterzeichnung. Seine Ausschweifungen sind oft so schlimm, als jene Marlowe's, aber selten, wie bei jenem durch dichterische Ge-

danken und Phantaſie erkauft. Außer dem bekannten „Eaſtward Hoe," das er gemeinſam mit Jonſon und Marſton ſchrieb, ſind die Titel ſeiner bekannteſten Trauerſpiele: „Alphonſus, Kaiſer von Deutſchland," „Cäſar und Pompejus," „Rache für die Ehre," „Buſſy d'Ambois" und „die Verſchwörung Byron's" und ſeine Luſtſpiele: „Alle ſind Narren," „der Edelmann als Aufwärter," „der Maitag," „Monſieur d'Olive," „zwei Weiſe und alle andern Narren" u. ſ. w. Auch verfaßte er ein paar Masken.

Das Privatleben Chapman's floß dahin in Zufriedenheit und Glück. Im Jahre 1557 in Hertfordſhire geboren und in Oxford und Cambridge erzogen, erfreute er ſich der Gunſt König Jakob's und des Prinzen Heinrich und der Freundſchaft Spenſer's, Jonſon's und Shakeſpeare's. Mäßig und fromm wahrte er auch in ſeinem Betragen die Würde der Dichtkunſt, die er einer Sonnenblume verglich, welche verſchmähe, ihre Blätter den Augen einer rauchenden Kerze zu öffnen. Er ſtarb 1634, 77 Jahre alt.

So ehrbar wie ſein Leben, ſind übrigens ſeine Dramen nicht. Sie ſind um kein Atom ſäuberlicher, als die ſeiner ausgelaſſenen Zeitgenoſſen. Betrachten wir z. B. ſein Luſtſpiel: „Wittwenthränen."

Tharſalio, ein wilder, verzweifelt unverſchämter Burſche, lebt der Zuverſicht, durch ſeine Keckheit die Hand der verwittibten und reichen Gräfin von Cyprus, Eudora, zu erwerben, deren Diener er war und welche jetzt von den vornehmſten Freiern umworben wird. Tharſalio, der nicht an weibliche Sittſamkeit glaubt, drängt ſich zu ihr, führt eine Sprache voller Zoten und Zärtlichkeit, ſchüchtert als Raufbold die Umgebung ſeiner Geliebten und dieſe ſelber ein, ſchimpft ihre Freier. Oefter hinausgewieſen, kehrt er immer wieder zurück, läßt ſeine körperliche Leiſtungsfähigkeit durch eine Kupplerin der Dame rühmen, bis

dieſe von der Verachtung zur Liebe und Heirath übergeht, und ſo ihres Gelübdes, Wittwe bleiben zu wollen, vergißt. Inzwiſchen hat dieſer Tharſalio ſeinem Bruder Lyſander Verdacht gegen die Treue ſeiner Gattin Cynthia eingeflößt, die noch viel prüder ſich geberdet, als die Gräfin und lieber eine Kröte, als einen zweiten Mann in ihr Ehebett zu laſſen gelobt. Lyſander will ſie auf die Probe ſtellen, verreiſt und läßt Nachricht bringen, daß er erſchlagen worden ſei. Ein leerer Sarg wird beigeſetzt, Cynthia begibt ſich mit ihrer Kammerfrau Ero in die Gruft zur vermeintlichen Leiche, enthält ſich vier Tage lang jeder Nahrung und hofft als ein Muſter weiblicher Treue vergöttert zu werden. Ihr Gemahl Lyſander naht ihr nun, verkleidet als ein mit der Wache über die Gräber betrauter Soldat und bietet ihr Wein zur Stärkung an. Sie weiſt ihn ab, läßt ſich aber, nachdem ſie allein mit ihrer Kammerfrau, von dieſer bewegen, davon zu trinken. Der Soldat kommt wieder, macht Liebesanträge, die Cynthia nicht zurückweiſt und zu ihrer großen Ueberraſchung erblicken ſie Tharſalio und Lycus, die nachſehen wollten, ob ſie nicht etwa gar geſtorben ſei, neben einem Soldaten ſitzen und ihn küſſen. Tharſalio jubelt, daß er die Weiber ſo richtig beurtheilt und ſtiehlt, den Soldaten etwas abzukühlen, die Leiche eines Gekreuzigten, die Jener bewachen ſollte. Der Soldat verbirgt ſich vor ſeinen Verfolgern in die Gruft, und Cynthia will, ihn zu retten, ſelbſt Hand anlegen, die Leiche ihres Gatten an die Stelle des geſtohlenen Verbrechers zu hängen. Lyſander erlaubt es aber nicht: er wolle ſich nicht nochmals an den Todten verſündigen, da er es ſei, der ihn erſchlagen habe. Selbſt dieſes Bekenntniß vermag nicht die Liebe aus dem Buſen der vermeintlichen Wittwe zu verſcheuchen. Lyſander gibt ſcheinbar nach und will eine Zange holen, den Sarg zu öffnen. Er legt ſeine Verkleidung ab und trifft Tharſalio, welcher entdeckt, daß Lyſander der Soldat war und deſſen Frau davon benachrichtigt. Cynthia, die ſich

Anfangs noch verstellt, erschrickt heftig bei der Kunde, daß der Soldat Niemand anders war, als ihr verkleideter Gatte, faßt sich aber bald und hofft durch ihre List Rettung. Als Lysander, der wieder sein Soldatenkleid angelegt, mit Zange und Strick zurückkehrt und mit dem Vorsatz, seine Gattin zu tödten, wenn sie wirklich Hand an seine vermeintliche Leiche anlegen würde, foppt ihn diese lange und heißt ihn schließlich ein verkleidetes Ungeheuer, das sie gleich Anfangs erkannt und dem sie gegeben habe, was ihm gebühre. Sie habe ihm durch ihn selbst absichtlich Hörner aufgesetzt. Lysander muß noch froh sein, daß sich seine Gattin durch Vermittlung der Gräfin wieder mit ihm aussöhnt.

Diese dem classischen Alterthume entlehnte Fabel ist ziemlich lebhaft behandelt. Der Styl ist oft fließend, oft aber auch so bombastig, daß er an den Lyly's erinnert. Die Gespräche sind oft zu lang hinausgesponnen, an classischen Bildern fehlt es nicht. Prosa wechselt mit reimlosen Versen.

Vierundvierzigster Abschnitt.

Thomas Dekker

war ein fleißiger Schriftsteller. Collier nennt über 20 Schauspiele, die er entweder ganz oder theilweise verfaßte. Für das Theater des Lord Admirals, als es unter der Direction von Henslowe stand, schrieb er mit Jonson zu gleicher Zeit. Beide wurden aber später bittere Feinde, als Jeder von ihnen die durch Daniels Tod erledigte Stelle eines poëta laureatus erstrebte. Jonson's Bewerbung trug den Sieg davon und dies hat die Meinung veranlaßt: Dekker's dramatische Talente seien denen eines Jonson (dem er sich ohne Bedenken gleichgestellt) nicht gewachsen, seine Fähigkeiten überhaupt nur gering gewesen. Dem ist aber durchaus nicht so. Im Gegentheil waren Dekker's Fähigkeiten ohne allen Zweifel groß. Er hatte mehr Anlage zum Dramatiker, als alle seine Zeitgenossen. Dekker konnte zärtlich, spannend, oft unnachahmlich geschickt die Gefühle im Dialog darstellen; es fehlte ihm weder an Geschmack, noch an Urtheil: wahre Natur und Leidenschaft athmen aus seinen Schöpfungen. Wenige Dramatiker besaßen einen so lebhaften, eleganten, dichterischen Genius. Unter glücklicheren äußeren Verhältnissen wäre er ein Meister in seiner Kunst geworden. Aber leider ließen die Lebenssorgen seinen Geist zu keiner Ruhe, zu keiner Sammlung gelangen. Deßhalb vermissen wir in seinen Werken eine kräftige Durchführung und die Feile, welche er bei mehr Muße und

glücklicheren Lebensverhältniſſen ohne Zweifel angewandt hätte. Er lebte eben, wie die meiſten alten Dramatiker Englands, in einer Welt der Leidenſchaft, Armuth und Verzweiflung. Drei Jahre lang ſoll er im Schuldthurme geſchmachtet haben. Treffend ſagt er ſelbſt: „Wir ſind nie Engel, bis unſere Leidenſchaften ſterben.“

Noch ein Wort über ſeine literariſche Fehde. Der pedantiſche Jonſon ſuchte in ſeinem Poetaſter (1601) Dekker unter dem Charakter des Crispinus zu perſifliren, während er ſich ſelbſt am Hofe des Auguſtus als Horaz auftreten ließ. Jonſon beſchuldigte ſeinen Gegner hauptſächlich der Arroganz, der Unverſchämtheit im Empfehlen ſeiner eigenen Werke, des Ueberſetzens: drei Jahre lang hätten Dekker und ſeine Freunde ihn auf allen Bühnen zu höhnen geſucht. Dekker antwortete durch ein anderes Drama, betitelt; „Satyromaſtix,“ in dem Jonſon als Horatius junior erſcheint und das mehr Spott und Schimpf, als Witz und Poeſie enthält, aber gut aufgenommen wurde und ſeinen Zweck nicht verfehlte.

Für das beſte Drama Dekker's wird gehalten: „die ehrbare Hure,“ ein Luſtſpiel mit „den Humoren des geduldigen Mannes und der gelüſtigen Frau.“ Es enthält eigentlich zwei Handlungen: einen heroiſchen und einen bürgerlichen Theil, die aber mit einander verſchmolzen ſind. Die Fabel des heroiſchen Theiles iſt in Kürze die:

Der Herzog von Mailand will die Liebe ſeiner Tochter zu dem aus feindlichem Hauſe entſproſſenen Grafen Hipolito nicht dulden, läßt ihr deßhalb von Doctor Benedikt einen Schlaftrunk reichen, gibt ſie für todt aus und will ſie Nachts nach Bergamo bringen laſſen. Er ſagt der aus dem Schlafe erwachenden Tochter: Hipolit ſei todt und bietet dem Doctor Benedikt ſein halbes Beſitzthum als Erbtheil an, wenn er Hipolito wirklich vergiften wolle. Dieſen, der den Leichenzug ſeiner Geliebten mit Gewalt

anhalten und sie noch einmal sehen will, sucht sein Freund, der joviale, etwas derbe Witzbold Matheo zu erheitern, er will mit dem Untröstlichen wetten, daß er ihn schon nach einer Woche bei einem anderen Mädchen finde. Dies wird allerdings in soferne wahr, als Matheo seinen Freund selbst in's Haus der Bellafront führt, einer Courtisane, welche durch Matheo zuerst verführt wurde. Hipolit, der nicht wußte, in welches Haus ihn Matheo gebracht, schildert dem verlorenen Mädchen das Entwürdigende seiner Lage, das Schreckbare seiner Zukunft so ergreifend, daß es in sich geht, und, von Liebe zu Hipolit ergriffen, wieder ehrbar wird, seine Verehrer und ihre Kupplerin mit Entrüstung abweist. Die Liebe, die Bellafront zu Hipolit faßt, veredelt und bessert sie. Dieser ist in einem dunklen Zimmer vor einem Todtenkopfe und dem Bilde seiner Geliebten in zarten, traurigen Betrachtungen vertieft, genießt Seufzer als Frühstück und Thränen zum Mittagsbrod, als Bellafront als Page Matheo's verkleidet zu ihm kommt. Hipolit aber, seiner verstorbenen Geliebten ewig treu, weist sie ab, ermahnt sie aber in ihrer Besserung zu beharren.

Doctor Benedikt erzählt inzwischen dem Herzog, Hipolit habe den vergifteten Trank auf Infelicia's Wohl geleert und sei gestorben, in der That aber entdeckt er, um so mehr, da ihm der Herzog statt mit Dank mit Verbannung lohnt, dem Hipolito das ganze Geheimniß, daß seine Geliebte noch lebe, daß er ihr geschrieben habe, wie auch ihr Geliebter noch am Leben sei, und daß sie ihn am nächsten Morgen im Bethlemkloster treffen möge, wo Pater Anselmo sie verehelichen würde.

In diesem Bethlemkloster findet nun die Entwicklung des Stückes statt. Doch müssen wir zuvor auch die zweite, mitverbundene Handlung analysiren. Diese ist ein ächtes Citystück, für die Ladenbesitzer und ihre Lehrlinge (die bedeutende Theaterbesucher zu jener Zeit waren) geschrieben. Man kennt viele solche

Theaterstücke, die ich Citystücke nennen will, die Handlung ist folgende:

Der Leinenwaarenhändler Candido zeichnet sich durch eine fabelhafte Geduld, vollständige Gallenlosigkeit, unbewegliches Blut aus. Nichts vermag ihn in Harnisch zu bringen. Seine Frau ist darüber trostlos und obgleich sie ihn liebt, ist sie von dem unwiderstehlichen Gelüst bewegt, ihn zur Ungeduld zu reizen. Sie beredet ihren liederlichen Bruder, den ihr Mann nicht kennt, ihr vor seinen Augen den Hof zu machen, sie zu küssen, ihr Juwelen abzunehmen, Waaren zu kaufen und nichts zu zahlen u. dgl., was der Bruder mit ein paar Gefährten, die 100 Ducaten gewettet haben, den Kaufmann zu ärgern, auch vollführt, aber ohne den gewünschten Erfolg. Sie verachten seine Waaren, verlangen für einen Heller vom besten Zeug aus der Mitte geschnitten. Der Kaufmann schneidet es aus trotz der Schmähungen seines Weibes. Er will allen Kunden gefällig sein, der Verlust bei Einzelnen würde von Vielen gedeckt, wenn man für einen Heller etwas zu geben verschmähe, könne man Pfunde verlieren. Um zu prosperiren, müsse man selbst dem Teufel gefällig sein, wenn er als Kunde käme. Candido läßt dann einen goldenen Becher mit Wein den Gesellen reichen, gibt ihnen aber aus Mäßigkeit keinen Bescheid, die ihm dafür seinen Becher, um ihn zu ärgern, mitnehmen. Seine Frau schmäht ihn für diese lächerliche Geduld. Verächtlich ist aber die Geduld, die er zeigt, als er von den Lehrlingen hört, daß sich seine Frau von einem Anderen küssen lasse, und seine Nachgiebigkeit gegen diese Frau überhaupt.

Die Lehrlinge sind weniger nachgiebig, sie verabfolgen dem Galan die verlangten Waaren nicht, sondern, als er übermüthig wird, prügeln sie ihn gehörig durch, worauf sich die Sache aufklärt, daß er der Bruder der Frau ist.

Diese läßt nicht nach in ihren Versuchen, ihren Gemahl zum Aerger zu bringen. Als er in den Senat soll, gibt sie den Schlüssel

nicht her, seinen Talar zu holen. Der geduldige Mann nimmt aber einen Teppich, schneidet Löcher für Kopf und Arme hinein. Der Teppich kostet nur 4, die Strafe, wenn er ohne Amtskleidung komme, 40 Cruzados.

Die Frau befiehlt nun einem Lehrling, des Herrn Ueberwurf, Kette, Mütze u. s. w. anzuziehen und als Meister im Laden herumzugehen.

Der von dem Lehrbuben geprügelte Fustigo brütet inzwischen Rache, er gibt seinen Spießgesellen das von seiner Schwester erhaltene Geld und verspricht ihnen noch mehr, wenn sie Georges, dem ältesten Lehrling, einen blutigen Kopf schlagen. Er will sie in einem Wirthshause, wo er ein Abendessen bestellt, erwarten.

Georges kommt in den Laden in der Kleidung seines Herrn und die übrigen Lehrlinge müssen ihn als solchen behandeln.

Der wirkliche Herr kehrt zurück, sieht Georges in diesem Aufzuge und ohne ein Wort zu reden, geht er wieder und zieht die Kleider des Lehrlings an und täuscht so abermals die Hoffnung des einen Skandal provocirenden Weibes. Hierauf kommen Fustigo's Spießgesellen in den Laden und schlagen dem Herrn, den sie für den Lehrling halten, den Kopf blutig. Der geduldige Candido hält aber seine Rache schnaubenden Lehrlinge zurück, läßt seine Beleidiger ruhig abziehen, ja gebietet ersteren, wenn letztere je wieder in den Laden kämen, sie anständig zu behandeln. Er hätte ohnedies vorgehabt, zur Ader zu lassen und habe auf diese Weise das Geld erspart.

Mittlerweile hat sein Weib ihn für einen Narren erklärt, der in Lehrlingskleidern gehe, faſele und alles im Laden zerstören würde, läßt ihn binden und ins Irrenhaus abführen. Auch dies vermag ihn nicht in seiner Geduld zu erschüttern und sein Weib schwört nun: sie habe einen Heiligen und keinen Mann und bald verliert sich ihr wahnsinniges Gelüste, sie erschrickt über

das, was sie gethan, bekommt ein unbezwingliches Verlangen nach ihrem Gatten und wartet auf den Herzog mit einer Petition: ihren Mann wieder aus Bethlem zurück zu erhalten. Diesem wird durch Castruchio, der es von Mateo erfahren, die Nachricht, daß Hipolito am Leben sei und Infelicia in Bethlemkloster heirathen wolle. Der Herzog verkleidet sich mit seinen Höflingen und will hineilen, aber einer der Letzteren, Fluello, ist schneller und verräth es den Liebenden, die der Pater Anselmo nun sogleich verheirathen und dann, als Mönche verkleidet, wieder aus dem Kloster schaffen will.

Der Herzog und seine Höflinge kommen nun einzeln und verkleidet nach Bethlem und beschäftigen sich in der Zwischenzeit (da sie glauben, die Vermählung sei erst für den Nachmittag beabsichtigt) damit, die Narren zu besuchen. Sie sehen einen Kaufmann, der durch Verluste zur See, einen Bürger, der aus Eifersucht den Verstand verloren, und auch Bellafront, die Courtisane, die sich geistesabwesend stellt, den als Mönchen verkleideten, dazu kommenden Liebenden wahrsagt und ihre Entdeckung veranlaßt. Da sie aber einmal verheirathet sind und Anselmo, der alle Waffen vorsorglich entfernt hat, so innig für sie bittet, erhält Hipolit Verzeihung. Auch der armen Bellafront, welche die Entdeckung veranlaßte, möchte der Herzog eine Gnade erweisen; sie klagt ihm, daß Mateo sie verführt habe und der Herzog befiehlt diesem, sie zu heirathen. Bellafront entdeckt nun, daß sie die Narrheit nur vorgeschützt habe, und Mateo erklärt sich mit etwas rohen Worten bereit, sie zu heirathen. Auch Candido wird herbeigeführt und bekennt, daß, wenn Geduld Narrheit, er ein Narr sei. Sein Weib bittet um Verzeihung und der Herzog vereinigt sie wieder. Das Stück schließt mit einer wunderschönen poetischen Apotheose der Geduld, und ihres erhabenen Bekenners, jenes ruhigen Geistes, der einst zur Erde niedergestiegen.

Hazzlit lobt die „ehrbare Hure" sehr. Er sagt, daß dieses Drama die Einfachheit der Prosa mit der Anmuth der Poesie

verbinde. In der That ist auch die dichterische Ausdrucksweise in der Regel sehr gewählt, pathetisch und elegant, der Dialog lebhaft. Besonders in den Hauptscenen zeigt sich Dekker von äußerster Beredtsamkeit, zart und doch kraftvoll in der Beschreibung. Das Stück ist aber, wie alle Werke Dekker's, flüchtig geschrieben, manches schlecht motivirt, ja selbst absurd zu nennen. Die Ladenscene und die tapfern Lehrlinge waren ad captandum geschrieben, so wie auch die oft derben, ja selbst peinlich rohen Witze und Wortspiele, die Hiebe auf die Puritaner, die Porträts der Narren, und überhaupt die Schilderungen der verderbten englischen Sitten unter italienischer Firma. Doch kann keine von all' den Charakteren, die uns Dekker vorführt, unsere Sympathie gewinnen, Hipolit etwa ausgenommen. Der geduldige Held des Stückes ist eine lächerliche Figur und die später ehrbare Bellafront Anfangs entsetzlich gemein. Die Gespräche sind bisweilen zu lang gesponnen. Das Beste an dem Stücke ist, daß es wirklich moralisch wirkt, daß es das Laster der Sinnlichkeit in der That verabscheuen lehrt, weil es so lebhaft in all' seinen traurigen Folgen, in seiner nackten Schändlichkeit geschildert ist. Dekker leiht der Wollust keine Reize, wie Ford. „Die ehrbare Hure" war sehr populär und wohl diese Popularität veranlaßte Dekker, einen zweiten Theil zu schreiben.

Seine weiteren Werke sind „Fortunatus, oder die Wünschelkappe," „wenn das kein gutes Stück sein sollte, ist der Teufel drin," „Nordwärts ho!" dann die Tragicomödie „Heirathe mich in London!" „die Historien „Wyat" und „die Hure von Babylon." Letztere soll die Tugenden der Königin Elisabeth ans Licht stellen und die Gefahr, der sie durch Entdeckung jesuitischer Verschwörungen entgangen. Elisabeth wird als Titania, Rom als Babylon, der Jesuit Campion als Campejus und Dr. Parry als Paridel vorgestellt.

Fünfundvierzigster Abschnitt.

Philip Massinger

ist vielleicht mit Ausnahme Jonson's und des Zwillingspaares Beaumont und Fletcher der bedeutendste Dramatiker unter den Nachfolgern Shakespeare's; jedoch hat er sich weniger den Schwan von Avon, als dessen Nebenbuhler, „den seltenen Ben Jonson" zum Muster genommen.

Massinger's Lustspiele haben ganz des Letzteren excentrische Kraft und dessen mürrische Darstellung der menschlichen Natur. In mächtigen Umrissen zeichnet er mit Meisterhand die Gier des Geizes, das Elend der Armuth, die Tyrannei ungerechter Gesetze. Auch die Ueppigkeit, die Laster des Stadtlebens geben seiner Muse Stoff, ihrer Entrüstung in kraftvollen Invectiven Luft zu machen. Aechten muntern Humor besitzt Massinger indessen so wenig, wie Ben Jonson; auch ist sein Dialog oft roh und undelicat und seine Charaktere sind in ihrer Verworfenheit karrikirt.

Als Trauerspieldichter zeichnet er sich durch ruhigen, würdevollen Ernst aus, er weiß seinen Helden einen Trotz, eine Erhabenheit einzuhauchen, die einen mächtigen Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlen. Im Allgemeinen unterscheidet sich Massinger, wie fast alle spätern Dichter des englischen Drama's unter Jakob I. und Karl I., von den großen Meistern

der Eliſabeth'ſchen Zeit dadurch, daß ſein Feld mehr die Beredſamkeit, die Beſchreibung iſt, während Letztere das Reich der Leidenſchaft und der Phantaſie unumſchränkt beherrſchen. Aber trotzdem iſt Maſſinger noch ein mächtiger Dichter und verſteht meiſterhaft das Herz der Zuſchauer zu rühren, wenn er die leidende Tugend, ihre Kämpfe und Prüfungen ſchildert; auch hat er Geſchmack und weiß die Wirkungen abzuwägen.

Sein Versmaß iſt fließend und melodiſch. Von ſeinem Leben wiſſen wir wenig. Er wurde um das Jahr 1584 geboren. Sein Vater ſtand in Dienſten des Grafen von Pembroke. 1602 wurde er Student in Oxford, verließ aber ſchon ein paar Jahre ſpäter wieder dieſe Univerſität, um ſich der Bühne zu widmen. Sein Loos war aber, wie das ſo manches Andern, der dem Rufe der Muſen folgte, Armuth und Dunkelheit.

Um das Jahr 1614 finden wir ſeinen Namen in Verbindung mit denen zweier dramatiſcher Dichter und Schauſpieler: Field und Daborne im Schuldenbuche des Wucherers Henslowe, den ſie um ein Darlehen von 5 L. angegangen hatten. Nun erfahren wir nichts mehr von Maſſinger, als daß er eine große Anzahl von Luſt- und Trauerſpielen verfaßte, von denen uns noch 18 erhalten ſind, und eines Morgens im März 1640 todt im Bette gefunden wurde. So unbekannt war er in dem Londoner Kirchſpiel, wo er zuletzt lebte, daß ſein Begräbniß im Gemeinderegiſter folgendermaßen eingetragen wurde: „Philipp Maſſinger, ein Fremder.“ Kein Stein zeigt uns ſeine Begräbnißſtelle. Er ſetzte ſich übrigens ſelbſt ein dauerndes Denkmal durch ſeine dramatiſchen Arbeiten, die, wenn ſie auch die Reſtauration wegen ihres Ernſtes und würdevollen Styles im Dunkel ließ, (ſelbſt Dryden kannte Maſſinger nicht, oder erwähnt wenigſtens ſeiner nicht im: „Verſuche über die dramatiſche Dichtkunſt“) jetzt allgemein geſchätzt werden.

Die bekanntesten seiner Werke sind: „die Jungfrau als Martyrer", „der römische Schauspieler", der Leibeigene" „das verhängnißvolle Brautgeschenk", „die Stadtdame."

Am meisten Wirkung seiner Zeit machte das Drama: „König und Unterthan" (ein Titel, den es aber ablegen mußte) das zwar in Spanien spielt, in dem aber so derbe Anspielungen auf Karl's I. Verwicklungen mit seinem Parlamente und seine Erhebung von Schiffsgeld sich befanden, daß König Karl, der das Stück las, selbst bei einer Stelle eigenhändig bemerkte: „Zu unverschämt und zu ändern."

Von allen Massinger'schen Producten hat sich aber nur das eine Lustspiel: „ein neues Recept, alte Schulden zu zahlen" bis heutigen Tags auf der Bühne erhalten. Und wenn sich ein Lustspiel, das alle die Fehler seiner Zeit hat: als Obscönitäten, outrirte Scenen, Mangel an Bühnenkenntniß und Scenirung, doch so dauernd behauptete, muß es viel Gutes enthalten. Und in der That ist die Charakterzeichnung des Wucherers Overreach so originell, so wirksam, die Doppelintrigue so schön gesponnen, daß dieses Lustspiel, natürlich zeitgemäß verändert und bearbeitet, stets von großer Wirkung auf der Bühne sein wird.

Der Verfasser dieser Literaturgeschichte hat es übersetzt und für die Bühne bearbeitet. Der Plan des Stückes ist in Kürze folgender:

Wellborn, der sein ererbtes Vermögen theils verschwendet hat, theils durch seinen Onkel, den Wucherer Overreach darum gebracht wurde, wird auf Anstiften dieses Onkels von seinen Wirthsleuten, die er bereicherte, aber jetzt nicht mehr bezahlen kann, die Thüre gewiesen.

Allworth, Page des Lord Lovell und Stiefsohn der reichen Witwe Lady Allworth, will ihm mit etwas Geld beistehen, aber Wellborn weigert sich es anzunehmen. Er will,

wie er allein seine Verhältnisse zerrüttet, auch durch eigenen Verstand allein sie wieder aufrichten oder zu Grunde gehen. Er begibt sich zu diesem Zwecke in's Haus der Lady Allworth, wo offene Tafel und zahlreiche behäbige Dienerschaft Reichthum bekunden. Freier und Schmarotzer nähern sich ihr, sie läßt aber Niemand vor und nimmt kaum Nahrung zu sich, bekümmert um ihres Gatten Verlust. Wellborn in seinem schäbigen Anzuge erregt dort Anstoß und den Spott der Dienerschaft. Auch der junge Allworth muß im Hause seiner Mutter sich fremd gegen seinen Freund stellen, da diese nicht wünscht, daß er Umgang mit dem Verschwender pflege. Aber der Unwille der Lady gegen Wellborn legt sich, als dieser sie erinnert, daß er ein Freund ihres verstorbenen Gatten gewesen, diesem auch einst in Noth und Gefahr beigestanden sei. Die Dame ist im Begriff, Wellborn hundert Pfund zu schenken, er verschmäht es aber und will nur einen Wunsch gewährt haben, den er ihr leise mittheilt. Sie gewährt ihn und gebietet auch ihrer Dienerschaft, Wellborn mit Achtung zu behandeln.

Im zweiten Acte lernen wir den gewaltthätigen Overreach kenne, wol ein wahres Bild aus der durch schlechte Justiz berüchtigten Zeit Jakob's I., als solche Männer, die die Gunst käuflicher Richter und hoher Günstlinge besaßen, durch gesetzliche Winkelzüge und selbst durch Gewaltthat die Hülflosen bedrücken und ihr Eigenthum an sich ziehen konnten. Overreach ist kein gewöhnlicher Wucherer, er ist verschwenderisch bei Tafel und in seinem Anzuge, sein Reichthum nimmt trotzdem immer zu, denn er treibt die Leute aus ihrem Besitz und achtet die Gesetze als Spinnweben. Er hat große Gewalt und Kühnheit, hält viele Diener, um auf sein Gebot Unrecht zu thun, macht selbst Richter und schiebt seine Creaturen vor, Wittwen und Waisen zu verderben. Moral, Gewissen sind ihm unbekannte

Dinge. Wenn er ſeine Güter vergrößern will und ſeine Nachbarn wollen ihr Erbe nicht verkaufen oder vertauſchen, ſo läßt er ihre Zäune niederreißen, ihr Korn zertreten, Feuer in ihre Scheunen legen, oder ihrem Vieh die Füße zerbrechen: die Nachbarn müſſen nun jahrelange Prozeſſe führen, während deren Overreach ſeine Anſprüche geltend macht, bis die Armen ſich vergleichen und um den halben Werth gegen baares Geld ihr Erbe verkaufen müſſen. Seinen Neffen hat er um ſein Land betrogen, wozu es hier keiner ſo feinen Künſte bedurfte. Der iſt ihm nun ein Stein des Anſtoßes, er wünſcht, daß Hunger und Kälte ihn doch tödten möchten, und war es, der den Hauswirth und alle Bekannten Wellborn's veranlaßt hatte, die Hand von ihm abzuziehen. Er beauftragt nun ſeine Creatur Marrall, Wellborn aufzuſuchen, und den Verzweifelnden zu einem Diebſtahl zu überreden, um ihn dann an den Galgen zu bringen. Wellborn verſchmäht aber dieſe freundſchaftlichen Lockungen: er ſei durchaus nicht der Verzweiflung nahe im Gegentheil in der Gewißheit, bald glänzender als je leben zu können. Er ladet Marrall zum Mittagseſſen ein. Dieſer höhnt: „unter welcher Hecke, bei Zigeunern?“ und kann es nicht glauben, daß dieß bei Lady Allworth ſein ſoll. Nur um zu ſehen, daß der Unverſchämte, wenn er es wagen ſollte, die Schwelle ihrer Thüre zu betreten, wie ein Fuchs geprellt würde, folgt er ihm in ihr Haus. Sein Erſtaunen iſt aber groß, als er ſieht, mit welcher Ehrfurcht Wellborn von der Dienerſchaft der Lady empfangen wird, wie Jener, von dem er weiß, daß er ein Jahr lang von nichts als Käſerinden oder ſchwarz Brod gelebt hat, durch die Dame gefragt wird, in welcher Zubereitung er die Rebhühner und Truthähne wünſche.

Die Dame kommt ſelbſt und begrüßt Wellborn äußerſt freundlich, Marrall wird Wellborn zu lieb an die Tafel gezogen und es geht ihm ein Licht auf: er glaubt nun, was ihm weder

Engel noch Heilige überreden könnten, daß dieſe achtbare Dame in Wellborn verliebt ſei. Er wagt nun nicht mehr, ſich in Wellborn's Gegenwart zu bedecken, und wenn es Haſelnüſſe regnete, bietet ihm unter vielen Complimenten 20 Pfund für ein Reitkleid und ſeinen eigenen Wallachen an, damit ein ſolcher Herr nicht zu Fuß gehen müſſe. Später könne er es ihm ja erſetzen mit einer Landparzelle aus den großen Ländereien der Lady; Wellborn verachtet das Anerbieten. Ein Wort könne ihm von ſeiner Braut alles verſchaffen, er wolle nicht, ſie ſolle einſtmal nach der Ehe ihm das nicht vorwerfen können. Während Marrall in Gedanken vertieft iſt, wie er zum zweitenmal den wieder reich gewordenen Wellborn um das Seine bringen könne, kommt Overreach dazu, glaubt, Marrall ſei es vielleicht gelungen, ſeinen Neffen zum Selbſtmorde zu treiben und er mache ſich vielleicht deßhalb Gedanken. Overreach, der ſelbſt ſeit dem Tode Lord Allworth's vergebliche Verſuche gemacht, die Dame zu ſprechen, kann die Nachricht, die ihm Marrall mittheilt, nicht glauben und ſchlägt ihn, als er hört, daß er Wellborn Geld angeboten.

Overreach hat ſeine einzige Tochter, um ihr einen hohen Rang zu verſchaffen, dem Lord Lovell, einem Bilde echter Ritterlichkeit und Ehre, angeboten. Dieſe liebt aber den Pagen des Lords, den armen Stiefſohn der Lady Allworth, welcher dem Lord ſein Liebesgeheimniß anvertraut und von ihm die Verſicherung erhält, daß er ſich ſeiner Liebe nur förderlich erweiſen wolle. Der arme Allworth fürchtet aber dennoch, daß zwei ſo mächtige Lockungen, als Schönheit und Reichthum, ſelbſt einen ſo ehrenwerthen Lord in Feſſeln ſchlagen könnten. Er will ſeiner Liebe entſagen, und nur manchmal mit keuſchem Auge nach ihr blicken. Der Lord verſichert ihn aber, daß er ruhig bleiben könne.

In Overreach's Wohnung iſt das reichſte Gaſtmahl bereitet, die ſeltenſten Speiſen, Geſchirre von Gold und großem

Kunſtwerth, koſtbare Wohlgerüche ſollen den Lord feſſeln. Vor Allem aber ſoll die Tochter des Overreach, Margareth, durch Sprödigkeit nicht Alles verderben. In einem mit Perlen und Diamanten beſäeten Kleide erhält ſie von ihrem Vater Anleitungen, wie ſie ſich gegen den Lord benehmen müſſe, die ſie, als der weiblichen Sittſamkeit entgegen, ſchaudernd zurückweiſt.

In der erſten Zuſammenkunft mit Lord Lovell geſteht ihm Margareth ihre Liebe zu Allworth und der Lord verſpricht, als ſorgſamer Pilot ihr Glücksſchiff in den Sicherheitshafen zu bringen. Sie ſolle ſich verſtellen und verliebt gegen ihn thun.

Der Lord ſagt dem Vater: Liebesverhältniſſe könnten nur nach gewiſſer Zeit zum Ziele gelangen, er würde ſeiner Verlobten bisweilen Briefe durch ſeinen Pagen Allworth ſchicken, was Overreach gerne erlaubt. Die in der Nähe wohnende Lady Allworth kommt in Begleitung Wellborn's, den Lord auch in ihre Wohnung einzuladen, und bittet bei dieſer Gelegenheit Overreach, auch ſeinen Neffen wieder willkommen zu heißen, wozu Jener jetzt recht gerne bereit iſt. Die Lady und Wellborn ſpeiſen mit bei Overreach. Erſtere hat ihre Witwenkleider abgelegt und ſtrahlt von Schönheit, ſie zeichnet Wellborn ſo aus, daß auch Overreach an dem Glücke ſeines Neffen nicht mehr zweifelt; ihn um ſeine Freundſchaft nach ſo langer Feindſchaft bittet und ihm 1000 Pfund anbietet, ſich beſſer zu kleiden, und ſeine Schulden zu zahlen. Er thue dies nur aus Liebe.

Im vierten Akt macht Overreach dem Lord einen Gegenbeſuch, und Allworth, der ungehindert als Bote zu ſeiner Geliebten reiten darf, erhält einen Ring von Overreach, um einen Trauſchein zu Nottingham mitzunehmen. Denn die Trauung ſeiner Tochter mit dem Lord will der Wucherer möglichſt bald vollzogen ſehen. Als Hochzeitgeſchenk will Overreach den Lord Lovell nicht einen gewiſſen Antheil geben, ſondern Alles, was er

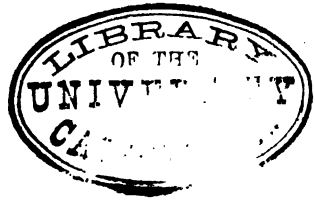
an Ländern, Geld und Geldeswerth beſitzt und jedes Jahr noch neue Goldhaufen hinzufügen. Nicht allein das Gut der Lady Allworth, auch jedes andere, das ihm gefiele, ſoll Lovell ſein eigen nennen und den Namen des Lords dürfe kein Mackel dabei treffen; Overreach's einziger Wunſch ſei, ſeine Tochter hochadelig zu ſehen und ſelbſt junge Lords dereinſt auf ſeinen Knien zu ſchaukeln. Möge der Lord noch ſo verſchwenderiſch ſein, ſein Schwiegervater würde das ganze Land zu Grunde richten, ihm Alles beizuſchaffen, was er nur verlange, keine Verwünſchungen ganzer Familien ſcheuen, keine Thränen von Wittwen und Waiſen. Der Lord ſchaudert zurück und theilt der Lady Allworth, die ihn zu warnen kommt, mit, daß er nie an eine Heirath mit Margareth gedacht, fragt ſie, wie ſie aber, nach einem Leben wie eine Nonne, jetzt an Wellborn ihre Gunſt wegwerfen könne und erhält dieſelbe Antwort. Sie erklären ſich gegenſeitig das Geheimniß und verloben ſich ſchließlich. Wellborn, jetzt reich gekleidet, hat ſeine Gläubiger rufen laſſen und zahlt ſeine Schulden, ausgenommen an ſeine undankbaren Hausleute. Marrall, mit Overreach unzufrieden, theilt Wellborn, um ſich in deſſen Gunſt zu ſetzen, mit, daß ſein Onkel Sicherheit für 1000 Pfund verlangen würde, er ſolle ihm dieſelbe nicht geben, und, wenn dann Overreach hitzig würde, behaupten, daß er noch zehnmahl ſo viel zu fordern habe, vom Verkauf ſeiner Güter her. Er ſei dabei betheiligt geweſen und könne Zeugniß geben, wolle auch die Verkaufsurkunde, die Overreach bei ſich führe, um ſie dem Lord mit anderen Werthpapieren zu übergeben, ſich verſchaffen und zerſtören. Die jungen Liebenden Allworth und Margareth können ſich nun ungeſtört ſprechen und ihrer Treue unter allen Verhältniſſen verſichern.

Margareth muß ſich, als Overreach dazu kömmt, ärgerlich darüber ſtellen, daß der Lord eine Zuſammenkunft

verlange, um ſich mit ihr trauen zu laſſen, ſie wolle ſich nicht ſo heimlich ohne die Gegenwart der Verwandten und Freunde verehelichen. Allworth behauptet, der Lord würde die Heirath ſpäter glänzend in London feiern, wenn ſeine entfernten Verwandten dort angekommen wären. Overreach befiehlt ſeiner Tochter, dem Lord zu gehorchen und gibt ihr Reiſegeld und ſeinen Ring, den der Caplan kenne, zur Legitimation, ja ſogar eine ſchriftliche Aufforderung an dieſen, die Heirath mit dem Edelmann, den Margaretha mit ſich bringe, zu vollziehen. Overreach will nun Sicherheit von ſeinem Neffen, der verweigert ſie, macht eine weit größere Gegenforderung geltend, verachtet deſſen Drohungen. Sein Onkel ſucht das Dokument, kraft deſſen er Beſitzer der Wellborn'ſchen Güter iſt, es iſt aber ohne Siegel und Unterſchrift und die Buchſtaben ſind verwiſcht. Marrall, der ihm als Zeuge dienen ſoll, weigert ſich deſſen. Overreach's Wuth ſteigert ſich vollends bis zur Raſerei, als Allworth und ſeine Tochter als junges Ehepaar erſcheinen, er, der Ueberkluge ſich von zwei Kindern überliſtet ſieht. Er verſucht ſeine Tochter zu tödten, Lord Lovell verhindert ihn daran. Jetzt kehrt ſich gegen Dieſen ſeine Wuth, er fordert ihn heraus und will das ganze Haus in Aſche legen, Allen die Hälſe abſchneiden laſſen. Zuletzt erſcheint er noch einmal, als vollſtändig Verrückter. Wellborn erhält ſeine Güter von Overreach's Erben zurück, aber nicht zufrieden damit, will er auch ſeinen ehrlichen Namen ſich wieder zurück erkämpfen und unter Lord Lovell's Oberbefehl für König und Vaterland ſtreiten.

Man ſieht, die Achillesverſe dieſes trefflichen Intriguen-Stückes iſt die ſchwache Motivirung: wie mag eine Dame, die bisher mit ſo großer Aengſtlichkeit jeden Schein vermied, der ihrem Charakter einen Flecken geben könnte, ſich dazu hergeben, Wellborn gegenüber die Verliebte zu ſpielen, ſich vor der

Welt compromitiren, damit Dieſer von ſeinem Onkel wieder Geld erhält? Maſſinger hätte es damit motiviren ſollen, daß die Dame, die Lord Lovell liebt, dieſes Spiel ſpielte, um zu erkennen, ob Lord Lovell nicht auch ſie liebe, oder um ſich Klarheit über deſſen Verhältniſſe zu Margareth zu verſchaffen. Auch die komiſchen Scenen, die der gefräßige Friedensrichter ausführt, blieben beſſer weg, ſo wie auch die Wahnſinnsſcene im letzten Akte ganz wegbleiben oder gemildert werden müßte, damit die Zuhörer nicht mit einem widerwärtigen Eindruck das Luſtſpiel verlaſſen.



Sechsundvierzigster Abschnitt.

John Webster,

gleichfalls ein Dramatiker jener Zeit, nennt Hazlitt den Hochgesinnten; wir möchten ihn aber den Gräßlichen nennen; denn in der Hervorbringung aufgehäufter Schreckensscenen sucht er seine Stärke. Mit Vorliebe bringt er das Gräßlichste selbst auf die Bühne zur Anschauung: Erdroßlungen, Leichen, Todtenschädel, Särge, abgehauene Hände, Marter- und Begräbnißwerkzeuge. Er führt uns in Gefängnisse und Irrenhäuser, läßt uns Grabgesänge um Mitternacht hören, wenn die Leichen in ungeweihter Erde beigesetzt werden. Man muß übrigens zum Lobe des guten Geschmacks des Publikums erwähnen, daß diese Stücke nicht mehr gefielen. Die Zeiten Marlowe's waren vorüber; doch fehlt es Webster keineswegs an Pathos und natürlichem Gefühle. Seine Todten kann er beweinen lassen, wie wenige Dramatiker es vermochten. Um freundlose Leichen Unbegrabener zu beerdigen und den Wolf fern zu halten, ruft er die ganze belebte Natur auf: das Rothbrüstchen und den Zaunkönig, um ihn mit Blättern und Blüthen zuzudecken, die Fledermaus und den Maulwurf, um ihm ein warmes, sicheres Grab zu scharren. Er besitzt nicht allein tiefes Gefühl, sondern ist überhaupt ein ächter Dramatiker, hat eigene Shakespeare'sche Wendungen, wie z. B. die Stelle, wo der Bruder, nachdem er seine Schwester hat morden lassen, erzählt, daß er und sie Zwillinge gewesen seien,

und wenn er in dem Augenblicke stürbe, er nur Eine Minute älter geworden sei, als sie, und liebt Ueberraschungen. Auch ist er zartfühlender und weiß eine delicate Situation viel edler zu behandeln, als die Meisten seiner Zeitgenossen. Z. B. ist es keine Kleinigkeit, die Liebe der Herzogin von Malfi zu ihrem Kammerdiener so darzustellen, daß diese durchaus nicht in unserer Achtung sinkt. Ihre Liebe ist edel und die Heiligkeit der Ehe verklärt dieses Verhältniß, sie beleidigt dadurch lediglich ihre zwei stolzen Brüder Ferdinand, Herzog von Calabrien, und einen Cardinal. Die Herzogin wird gefangen und im Zwielicht mit dem Bruder zusammengebracht, nachdem man ihr gesagt hatte, daß er mit ihr ausgesöhnt zu werden wünsche. Er höhnt sie, fragt nach ihren Kindern, den „Bastarden", während sie seine Verzeihung erfleht. Im Innersten dadurch verwundet, fragt sie ihn, ob er sie deshalb besucht habe, um das Sacrament der Kirche zu höhnen. Er sagt, er sei gekommen, um Frieden mit ihr zu schließen und gibt ihr eine Hand, die aber die eines todten Mannes ist, die ihr viel Liebe gelobt habe und noch mit ihrem Ringe versehen sei. Sie will diese Hand, die sie für die ihres Bruders hält, liebend küssen, findet sie aber kalt und entdeckt das Schreckliche. Es ist die Hand ihres gemordeten Mannes. Ihr Bruder entfernt sich, nachdem er ihr ein Licht hat bringen lassen; nun erblickt sie in der Nische den Leichnam ihres Gatten und ihrer Kinder. Sie hat keinen Wunsch mehr zwischen Himmel und Erde.

Als weiteres Raffinement von Grausamkeit schickt ihr der Bruder einen Trupp Tolle aus dem Hospital, vor ihrem Gefängnisse zu tanzen und zu singen. Dann erscheint Bosola und kündigt ihr an, daß er jetzt ihr Grab grabe und hält mit ihr ein gräßliches Gespräch über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens, das durch Sünde empfangen werde, bei der Geburt Weinen sei ꝛc. und der irdischen Größe. Unsere Leiber seien schwächer, als die papiernen Gefängnisse, in denen Knaben Fliegen aufbewahren,

und verächtlicher, da ſie Würmern zum Aufenthalte dienen müßten. Die irdiſche Größe ſei wie ein Glühwurm, der in der Nähe weder Licht noch Wärme habe*) einen ſo unruhigen Schlaf verurſache, wie ihn eine Maus im Ohre einer Katze habe und einer Herzogin zwanzig Jahre früher graue Haare verurſache, als einem luſtigen Milchmädchen. Ein zahnendes Kind, das bei ihr ſchliefe, würde einen weit ruhigeren Schlaf genießen.

Man bringt dann einen Sarg, Stricke und eine Glocke; es ſei ein Geſchenk ihrer fürſtlichen Brüder. Man ſingt ihr einen Grabgeſang und erdroſſelt das arme Weib, deren Gedanken nur mit ihren kleinen Kindern beſchäftigt ſind. „Sie ſollen geſund bleiben und ihre Gebete vor dem Schlafengehen ſagen.“

Außer den Trauerſpielen: „Herzogin von Malfi“ und „Vittoria Corombona“ und „Appius und Virginia“ ſchrieb Webſter noch folgende Luſtſpiele: „des Teufels Prozeß,“ „Heilung eines Hahnreis“ und „das Thraciſche Wunder.“ Rowley wird als Mitarbeiter der beiden letztern genannt. Auch Marſton und Dekker ſollen Webſter manches in ihren Werken verdanken.

*) In die in dieſem Diſtichon enthaltene Sentenz iſt Webſter ſo verliebt, daß er ſie auch in einem zweiten Stücke anbringt.

Siebenundvierzigster Abschnitt.

Thomas Middleton

ist hauptsächlich berühmt durch sein Drama: „die Hexe," das zuerst nach des Autors Manuscript 1778 durch Reed veröffentlicht wurde, weil man glaubte, daß Shakespeare die Hexenstellen in Macbeth daraus entnommen habe. Es ist übrigens wahrscheinlicher, daß Middleton von Shakespeare, als daß dieser von ihm geborgt habt.

Im Jahre 1624 brachte er ein Theaterstück, „das Schachspiel" zur Aufführung, welches am Hofe großen Anstoß erregte, da es den König von Spanien und seinen Gesandten auf die Bühne brachte.

Middleton schrieb etwa zwanzig Theaterstücke, hauptsächlich in Verbindung mit Rowley, Dekker, Webster, selbst Ben Jonson, Fletcher und Massinger werden als seine Freunde und Mitarbeiter genannt.

Im Jahre 1620 wurde er Chronikschreiber und Stadtpoet von London, ein Amt, welches später Ben Jonson übernahm, der sich aber bitter über die damit verbundene geringe Pension beklagte, die nur aus 33 L. St. bestand und ihm kaum für Essig und Senf ausreichte. Middleton starb im Juli 1627.

In den Dramen Middleton's finden sich keine stark markirten Charaktere. Sein bestes Trauerspiel ist: „Weiber, hütet euch vor den Weibern!", eine Erzählung von Liebe und Eifer-

ſucht aus dem Italieniſchen. Er blickt darin auf ſeine Charaktere mit der fieberhaften Aengſtlichkeit, mit der wir dem Criminalprozeß großer Verbrecher zuhören oder ihr Betragen auf dem Schaffot zu beobachten pflegen. Außer einer Tragicomödie: „die ſpaniſche Zigeunerin“ und zwei oder drei Gelegenheitsmasken ſchrieb er folgende Luſtſpiele: „Alles für ein ruhiges Leben,“ „die keuſche Jungfrau in Cheapſide,“ „ehelichen Kampf,“ „die Liebesfamilie,“ „der Mayor v. Quinborough,“ „Michaelszins,“ „noch mehr Heuchler außer den Weibern,“ „Niemand ſo liſtig als die Weiber,“ „das lärmende Mädchen,“ „Liſt, die Alte zu erwiſchen“ u. ſ. w. Als Luſtſpieldichter kann man Middleton keinen hohen Rang einräumen.

Gelang es ihm auch durch humoriſtiſche, wenn auch nicht originelle Charaktere, durch Verkleidungen, Bühneneffekte, Sittenſchilderungen, gute Sentenzen abwechſelnd mit Zoten, durch Wortſpiele, durch oft lebhaften Dialog, gelegentliche Witze auf die Sitten der Zeit und die Puritaner zu unterhalten, ſo fehlt ihm doch jeder höhere Beruf zum Dramatiker.

Da iſt entweder gar keine oder eine ungeſchickte Motivirung. An Handlung fehlt es wohl nicht, aber welche Handlungen! wie loſe, unzuſammenhängend! Doppelhandlungen bringt er auch in ſeine Stücke gleich Shakeſpeare, um ſie intereſſanter zu machen, aber er weiß ſie nicht künſtleriſch zu verbinden, wie ſein großer Zeitgenoſſe. Middleton's Luſtſpiele zeigen ſelbſt Reminiscenzen aus Moralſtücken, auch den Teufelsſpuck des Mittelalters bringt er noch auf die Bretter. Von poetiſcher Gerechtigkeit hat er keine Ahnung; es herrſcht in ſeinem Hirne dieſelbe ethiſche Anarchie, wie in dem der meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, den großen Shakeſpeare und Maſſinger kaum ausgenommen.

Seine Arbeiten ſind flüchtig hingeworfen, um Geld zu verdienen, die Verſe unregelmäßig und mit Proſa gemiſcht, auch Reime kommen hie und da vor. Eines ſeiner beliebteſten Luſt-

ſpiele: „eine verrückte Welt, meine Herren!“ hat höchſtens als Sittenſchilderung ſeiner Zeit einigen Werth.

Sir Bounteous Progreß, ein alter, reicher Gutsbeſitzer, führt ein üppiges, glänzendes Leben, er iſt gaſtfrei gegen Alle, die von hohem Range ſind, unterhält eine Maitreſſe, vernachläſſigt aber ſeinen Enkel Dick Folly-Wit, der übrigens auch keine beſonderen Rückſichten verdient, da er eine Art liederlichen Fallſtaff iſt. Dieſer in Verbindung mit ſeinen Spießgeſellen prellt ſeinen Großvater, von dem er kein Geld erhält, in verſchiedenen Verkleidungen, zuerſt läßt er ſich als Lord Owe-Much beherbergen, beſtiehlt ſeinen Großvater nicht nur, ſondern gibt vor, ſelbſt mit beſtohlen worden zu ſein, worauf er ſeinen angeblichen Verluſt erſetzt erhält; zuletzt erſcheint er als deſſen Maitreſſe verkleidet. Dieſer ſo liſtige Taugenichts wird aber zuletzt ſelbſt von dieſer Maitreſſe ſeines Großvaters, die ſich ſehr ſpröde ſtellt, und ihrer Mutter angeführt, heirathet ſie und erhält von dem Alten 1000 Mark Hochzeitsgeſchenk.

Die andere Handlung des Stückes betrifft einen eiferſüchtigen Ehemann, Herrn Hairbrain, deſſen Frau ihn dennoch mit Hülfe der Courtiſane täuſcht, ihren Geliebten als Arzt in ihr Zimmer bringt und Ehebruch begeht. Ihr Geliebter Penitent Brothel wird aber reuig, um ſo mehr, da ihn der Teufel in Geſtalt ſeiner Geliebten beſucht hat und gibt der von ihm Verführten gute Lehren, worüber der Ehemann, der dazu kommt, ſo entzückt iſt, daß er mit dem Verführer ſeiner Frau enge Freundſchaft ſchließt.

Man ſieht, das Stück iſt voller Unwahrſcheinlichkeiten und die komiſchen Zwiſchenfälle, mit denen es gewürzt iſt, z. B. das Schlagen der geſtohlenen Uhr u. ſ. w. ſind kein Erſatz für das, was ihm an künſtleriſchem Werth abgeht.

Achtundvierzigster Abschnitt.

John Marston.

berühmter als Satyriker, scheint nur die dramatische Laufbahn gewählt zu haben, weil die Theaterunternehmer, besonders Henslowe, seines Rufes wegen, Stücke von ihm aufzuführen wünschten. Auch als Dramatiker war er so verbissen und so grob, wie als Satyriker und im Privatleben. Seine Lustspiele enthalten beißende Satyren und dabei ist er doch nichts weniger als ein moralischer Schriftsteller. Er weiß uns weder zu rühren, noch zu erschüttern, aber ein ungeduldiger Hohn, eine bittere Verachtung der Laster und Thorheiten der Menschen brechen überall durch, entweder als komische Ironie oder als pathetische Invective. Namentlich erinnert eine Stelle, in der ein eifriger Student sein Wissen mit dem seines Pudels vergleicht, an Göthe.

Sein Lustspiel „der Unzufriedene," verfaßte er vor 1600; sein Trauerspiel „Antonio und Mellida" im Jahre 1602, „die unersättliche Gräfin," „was ihr wollt," „Sophonisba" „die holländische Courtisane," „Parasitaster" und „Antonio's Rache" zwischen diesem Datum und seinem Todesjahre 1634.

Daß er am „Eastward Hoe" mitgearbeitet, haben wir schon erwähnt. Jonson persiflirte ihn später im Poetaster unter dem Namen Demetrius.

Dagegen verkleinerte auch Marston, obgleich er Ben Jonson seinen „Unzufriedenen" dedicirt, ihn in der Vorrede zu seiner „Sophonisba." Seine Zeitgenossen tadelten Marston als

rauh und ungefügig, der alle Zierden des Styls verschmähe, schäume und um sich schlage, sich um ehrbare, bescheidene Ausdrücke nicht kümmere, sondern splitternackte Aretin'sche Worte am liebsten wähle; Marston führte unter seinen Collegen den Namen Kinsyder und als solcher wird er in „der Rückkehr vom Parnaß" angesprochen: „was, Monsieur Kinsyder, schämt Ihr Euch nicht, so Euer Bein aufzuheben und gegen die Welt zu p. . . . . ? „Marston's „Unzufriedener," zu dem Webster den Plan entworfen haben soll, sicher aber die Einleitung und Zusätze gemacht hat, war das erfolgreichste seiner Dramen, aber selbst dieser Erfolg scheint vielen Andeutungen nach mehr ein succès d'estime gewesen zu sein. Das Publikum war schon zu gebildet, um so abenteuerliche Ungeheuer, wie den Verbrecher Mendozo zu goutiren, der noch eine Reminiscenz aus den bereits abgeschlossenen Rachedramen war. Im Entwurf ähnelt der „Unzufriedene" sehr den Ford'schen Stücken; möglich, daß Ford sich ihn zum Muster genommen hat. Altofronto, Herzog von Genua, zu offen und verdachtlos, zu sicher in seiner Tugend, wurde durch sein undankbares Volk mit Hilfe der Florentiner und der Intriguen Mendozo's gestürzt, auf ewig verbannt und seine Gemahlin Maria in der Festung gefangen gehalten. Auf den Rath seines treuen Freundes Celso hält er sich unerkannt unter dem angenommenen Namen Malevole am Hofe auf, als eine Art Hofnarr, der über Alles schimpfen darf, und wartet geduldig auf Gelegenheit, sein Reich wieder zu erlangen. Er verräth dem neuen Herzog Pietro, daß derselbe Mendozo, der dessen Ehe mit der Florentinischen Herzogstochter zum Abschluß gebracht, mit der Herzogin in einem sträflichen Verhältnisse lebt.

Die Herzogin aber, ein tiefgefallenes, sittenloses Weib, läßt sich eben von einer Makerelle einen andern Liebhaber Ferneze empfehlen und verspricht diesem ein Rendezvous. Mendozo, den der Herzog für seine Untreue bestrafen will, sagt nun mit eini-

gem Rechte, daß nicht er, sondern Ferneze der Geliebte der Herzogin sei; der Herzog soll Nachts mit einer Wache ins Zimmer seiner Gemahlin stürzen und Mendozo will den Ehebrecher, wenn er aus dem Gemache eile, vor der Thüre erstechen, aber sich dann stellen, als bedauere er den Gefallenen und sei unschuldig an seinem Tode.

Dies geschieht nun. Mendozo durchbohrt Ferneze und nimmt sich dann des Todten an.

Die Herzogin schmäht nun den Gefallenen und liebt wieder Mendozo, der jetzt den Herzog, seinen Wohlthäter, der ihn heimlich als Sohn adoptirt hat, zu ermorden und dann die Herzogin zu heirathen verspricht. Diesen Mord soll Malevole ihm ausführen, und zwar auf einer Jagd, die der Herzog, sich zu zerstreuen, veranstaltet. Warum Mendozo gerade Malevole sich wählt, der jetzt seinetwegen vom Hofe verbannt ist und ihn fortwährend schmäht, ist unerklärlich. Malevole, der inzwischen den Ferneze, der nicht todt ist, in Sicherheit gebracht hat, erfährt von Mendozo, daß er den Herzog nur ermorden lassen will, weil er sein Erbe ist. Die Herzogin, welche Florenz jetzt im Stiche lassen würde, will er verbannen und Maria, die Gattin des verbannten Altofront, ehelichen, um durch ihre Partei sich zu kräftigen.

Den Herzog, der auf der Jagd schlafen will, warnt Malevole, sagt ihm, daß Mendozo ihn gedungen habe, ihn zu ermorden, zeigt ihm dessen Waffen und läßt ihn das Kleid eines Eremiten anziehen.

Die Herzogin tanzt mit Mendozo, fröhlich, daß ihr Gemahl jetzt todt sei. Sie erfährt die Todesnachricht von dem als Pilger verkleideten Pietro selbst im Seneca'schen Nuntiusbombast. Die Herzogin zeigt sich in dieser Scene als ein ganz schmähliches, herzloses Weib, es rührt sie so wenig die Erzählung des Pagen: wie traurig ihr Gemahl gewesen sei, noch die Todesnachricht selbst, daß er sich ihrer Untreue wegen in die See

gestürzt, im Gegentheil wird sie dadurch erst recht freudig, und verlangt lautere Musik (ächt Fordisch). Mendozo, zum Nachfolger proclamirt, verbannt nun das schamlose Weib, das an diesem Tode schuld sei, aber auch das Werkzeug seiner Schandthat, Malevole, der ihm zuvor noch Maria in der Festung zur Gattin gewinnen soll, will er durch den Eremiten und diesen durch Malevole gleichzeitig vergiften lassen, auf Maria aber, wenn sie ihn nicht heirathen wolle, solle der Verdacht fallen, den Eremiten getödtet zu haben und sie dann auch sterben. Mendozo wird nun getäuscht, als sei dies wirklich nach Wunsch so gegangen, die keusche Maria, die ihrem verbannten Gemahl treu bleibt, soll auch sterben, da erscheinen auf einem Ball bewaffnete Masken, die den Mendozo umgeben und sich als die todtgeglaubten Pietro, Ferneze und Altofront entlarven. Pietro tritt sein Reich reuig dem rechtmäßigen Herzoge Altofront-Malevole wieder ab, der glücklich ist im Besitz seines treuen Weibes und versöhnt sich schließlich auch mit seiner treulosen Aurelia, die Leid und Verbannung gebessert haben. Dem Ungeheuer Mendozo geschieht kein Leid (eine großartige poetische Ungerechtigkeit)! — Die Charakteristik ist gar zu schwach in diesem Stücke. Keine einzige Person weiß unsere Sympathie zu fesseln: höchstens Maria! Die erbärmlichste Figur spielt der Herzog, gar zu schwach, unfürstlich, unselbstständig, selbst ehrlos. Er möchte lieber selbst sterben und seines Vaters Grab entweihen, als die Schande seiner ruchlosen Frau aufdecken. Nachdem er sie beim Ehebruch ertappt, wünscht er ihr auf's sentimentalste gute Nacht. Auch fehlt dem Stücke ein rascher Gang, viele Scenen könnten wegbleiben, die nur dazu geschaffen sind, grobe Witzspiele über Tagessitten, Trachten, über die Calvinisten u. s. w. zu machen. Ein Satyriker Malevole ist nicht genug, es muß ein zweiter Hofnarr Passarello mithelfen.

Von den Sitten, der Sprache der höheren Classen hat Marston gar keine Ahnung. Am Hofe zu Genua geht es zu, wie in

den schlechtesten Bordellen Londons, die Edelleute und Hofdamen schimpfen und reißen Zoten, wie Fuhrleute.

Auch den Charakteren fehlt jede Consequenz; dem Schlechtesten werden oft salbungsvolle Moralpredigten in den Mund gelegt.

Das Stück verfehlt jedes wirksamen, moralischen Eindrucks, so nackt auch das Laster geschildert, so gespickt auch das Lustspiel mit durchschossen gedruckten Sentenzen und lateinischen Citaten ist, so beredt auch Marston die Erbärmlichkeit der Höflinge, der Lust, der Welt schildern kann. Die feurigen, poetisch ausgedrückten Stellen ersticken in den rohen Witzen, unter den heftigen, übertriebenen Invektiven dieses dramatischen Juvenal.

Neunundvierzigster Abschnitt.

Thomas Heywood

war einer der unermüdlichsten Dramatiker, der selbst angibt, an 220 Stücken die Hand oder wenigstens den Finger angelegt zu haben. Nebstdem schrieb er noch verschiedene Prosawerke und war Schauspieler. Von all' diesem Wuste dramatischer Schriften sind nur 23 auf uns gekommen, unter denen folgende die besten sind: „Ein Weib durch Güte umgebracht," „der englische Reisende," „eine Forderung für Schönheit," „der königliche König und der treue Unterthan," „die Lancashire Hexen," „Ehrenraub der Lucretia," „der Liebe Herrin," u. s. w.

Von der Biographie Heywood's ist uns wenig bekannt. Wir kennen weder sein Geburts- noch Todesjahr. Geboren in Lincolnshire studirte er zu Cambridge und schrieb vom Jahre 1596 — 1640 für die Bühne. Er hat als Dramatiker poetische Phantasie und Ueberfluß an klassischen Bildern, aber sein Geschmack läßt zu wünschen übrig und Scenen der niedern Komik entstellen seine Stücke. Doch ist es ihm eigen, daß er reiner und moralischer schreibt, als die meisten seiner Zeitgenossen. Es ist eine natürliche Ruhe in seinen Scenen, die vortheilhaft absticht gegen die Erregtheit anderer Dramatiker. Man hat gesagt, daß Heywood gewöhnlich Abschied von seinen Charakteren nehme, ehe sie in so peinliche Situationen kommen, wie z. B. die Charaktere Webster's, und daß er sich begnügt mit

einem Lächeln über ihre Thorheiten oder mit Warnungen vor den Folgen ihrer Verbrechen; dies iſt aber nicht immer der Fall. In dem bürgerlichen Trauerſpiele: „ein Weib durch Liebe umgebracht“ ſehen wir eine junge, ſchöne einſt glückliche Gattin und Mutter zweier Kinder auf dem Todtenbette, von Reue und Schmerz verzehrt. Sie hat in einer ſchwachen Stunde den Verführungskünſten eines Mannes Gehör gegeben, dem ihr Gemahl nur Gutes erwieſen und den er gaſtfrei in ſein Haus aufgenommen. Ihr Mann, durch einen Diener benachrichtigt, hat die Schuldigen überraſcht und als einzige Strafe Trennung von ihm und ihren Kindern gefordert. Sie mußte binnen zweier Stunden das Haus räumen, doch ſchenkte er ihr einen Landſitz, ein hinreichendes Auskommen und Alles, was ſie mitgebracht hatte, ſchickte ihr ſogar eine zurückgelaſſene Laute noch nach. Dieſe unverdiente Güte bringt das reuige Weib zu dem Entſchluſſe, eines freiwilligen Hungertodes zu ſterben. Als Gegenbild zu dieſem Weibe, das mitten im Reichthume und einer glücklichen Ehe gefallen, ſehen wir die keuſche Suſan, die weder Noth noch Bitten ihres Bruders dazu bewegen können, eine unehrenhafte Handlung zu begehen, die ihrem Geliebten gern ihr Leben, nie aber ihre Ehre zum Opfer bringen will. Dieſer Bruder, Sir Charles Mountford, hat, hauptſächlich durch Sir Francis Acton verleitet, ſein Vermögen veſchwendet, in einem über eine Wette entſtandenen Streite ſogar einen Todſchlag verübt, und iſt vom Gerichte noch um das Letzte geſtraft worden.

Von einem Gläubiger nochmals verhaftet, von ſeinen Verwandten in Stich gelaſſen, opfert Sir Francis Acton, der ſich in ſeine Schweſter verliebte, fünfhundert Pfund, ihm die Kerkerthüre zu öffnen. Sir Charles will an Edelmuth nicht zurückſtehen und bringt in ſeine Schweſter, ſich ſeinem Retter

hinzugeben, sie will aber eine Schande nicht überleben, und Sir Francis, gerührt, heirathet sie.

Dies ist etwa die Handlung des Stücks, mit Hochzeits- und Bedientenscenen durchwoben, wie überhaupt Heywood mit Vorliebe die Sitten- und Denkweise der niederen Volksklassen zeichnet. Manches ist schlecht motivirt: Mrs. Frankford z. B. fällt gar zu leicht beim ersten Sturm, Sir Francis verliebt sich gar zu schnell, doch ist das Stück reich an schönen, zarten Scenen der Geschwisterliebe, der Leidenschaft und Reue. Es geht ein Bischen durcheinander, doch das ist ein Fehler, den Heywood mit allen damaligen Dramatikern theilt. Der Conversationston ist fließend, klar, wenn auch bisweilen ein unpassender Vergleich, ein roher Witz und ein mythologisches Bild am unrechten Platze mit unterläuft.

Sicher war das Stück von rührendem Effekt und von guter moralischer Wirkung.

Fünfzigster Abschnitt.

John Ford

stammt von einer sehr geachteten Familie aus Devonshire und wurde am 17. April 1586 zu Islington getauft. Er wird wohl den größten Theil seiner Erziehung in benachbarten Grammatikschulen genossen haben. Universitäten kann er nur kurze Zeit besucht haben, da er schon im Jahre 1602 Jurist, nämlich Mitglied vom Middletemple wurde. Auf seine klassische Gelehrsamkeit muß er sich übrigens trotzdem viel eingebildet haben, da er sie in seinen ersteren Werken auffallend zur Schau trägt. Bei reiferen Jahren, nachdem er seine Leistungen mit denen seiner Zeitgenossen zu vergleichen Gelegenheit gehabt, wurde er in dieser Hinsicht discreter.

Seine erste literarische Arbeit war eine Elegie auf den Grafen von Devonshire. Für die Bühne schrieb er zuerst in Verbindung mit Dekker, Webster und Rowley. Gemeinsam mit Ersterem verfaßte er: „der Sonne Schooßkind," eine moralische Maske, die mit großem Beifall aufgeführt wurde. Moralisches enthält sie eigentlich nichts. Lichtstrahl, der Sonne Liebling, wird aus einem angenehmen Traum geweckt und ihm mitgetheilt, daß sein großer Erzeuger, die Sonne, niedersteigen werde, seine ausschweifendsten Wünsche nach Genüssen zu befriedigen. Alle vier Jahreszeiten nach einander müssen ihn unterhalten, jede sucht, seine Neigung zu gewinnen und jede erhält von ihm den Schwur ewiger Treue, wird aber von dem

Treuloſen auf Antrieb der Laune und ihres Dieners Thorheit wieder verlaſſen.

Das Ende vom Lied iſt, daß der Jüngling ſeine Fehler erkennt und ſich vornimmt, künftighin weiſe und tugendhaft zu ſein, aber ſeine Tage ſind jetzt gezählt.

Der Plan, offenbar durch eine alte Moralität („die Welt und das Kind") angeregt, iſt, wie man ſieht, abſurd genug; wenn deſſen ungeachtet das Stück großen Beifall fand, ſo iſt dieſer nur der Ausführung zuzuſchreiben. Und in der That finden wir darin Stellen von bedeutender Schönheit, namentlich in den zwei letzten Akten (die offenbar von Ford ſind). In den übrigen drei Akten und im komiſchen Theile des Stückes iſt Dekkers lebhafte Feder unverkennbar. Alles lebt und regt ſich, ſingt und tanzt. Die Maiſpiele, der Blick ins Landleben müſſen das Publikum ſehr angeſprochen haben. Wahrſcheinlich weil dieſe Werke ſo gut aufgenommen wurden, ſchrieben beide Verfaſſer noch eine andere Maske „die vier Elemente" ebenfalls nach einem alten Zwiſchenſpiel, die aber nicht auf uns gekommen iſt.

Um dieſelbe Zeit verfaßte er gleichfalls gemeinſam mit Dekker: „die Hexe von Edmonton."

Dieſer Titel wurde offenbar nur dem Stücke beigelegt, um Zuſchauer anzulocken; denn weil „der luſtige Teufel von Edmonton" ein Lieblingsſtück des Londoner Publikums war, konnte es in der „Hexe von Edmonton" ein Seitenſtück erwarten. In der That aber iſt dieſe Tragikomödie, entkleidet von dem ſtörenden Hexenunſinn, ein ſehr effectvolles, ergreifendes, gut durchgeführtes bürgerliches Trauerſpiel. Die Hexe iſt, wie geſagt, nichts als ein armes, durch Verfolgungen und Beſchimpfungen gekränktes altes Weib, ihr ganzer Hexenapparat beſteht in einem ſchwarzen Pudel, den irgend ein Junge auf Händen und Füßen kriechend ſpielte, mit der Erlaubniß, zu

seiner Erholung sich gelegentlich auch auf die Hinterfüße stellen zu dürfen. Diese Hexe, Mutter Sawyer mit ihrem bösen Geiste, dem schwarzen Pudel, der Clown Cuddy Banks, der Mohrentänzer mit Pfeife und Tamburin, Maid Marian und das Steckenpferd, welches vor den Zuschauern galoppirte und wieherte, mögen dem Auditorium, selbst am Hofe, wo das Stück ebenfalls zur Aufführung gelangte, die Hauptsache gewesen sein; wir wollen diesen Spectakelunsinn übergehen, als gehöre er gar nicht zum Stücke. Es kann nur dadurch gewinnen.

Frank Thorney, ein junger Mann von guter Geburt, der aber wegen der schlechten Vermögensverhältnisse seines Vaters in ein Dienstverhältniß zu Sir Arthur Clarington getreten ist, vergeht sich mit einem Mädchen Winnifrede, die gleichfalls im selben Hause im Dienste und in einem sehr nahen Verhältnisse zu ihrem Herrn gestanden hat. Er schließt mit ihr eine heimliche Ehe, die aber seinem Vater verborgen bleiben soll, da dieser hofft, sein Sohn möchte seine Verhältnisse durch eine Heirath mit Susan, der Tochter des reichen Landeigenthümers Carter verbessern. Winifrede soll also zu einem Onkel nach Waltham ziehen, während Thorney bei seinem Vater in Edmonton wohnen will, bis er dessen Einwilligung zu dieser heimlichen Ehe erlangt. Sir Arthur verspricht dem Paare zweihundert Pfund, die er aber nicht auszahlt.

Mittlerweile hat das Gerücht dem alten Thorney doch etwas von einer heimlichen Ehe seines Sohnes gemeldet, er ist darüber sehr bekümmert. Frank redet es ihm aus, schwört die heiligsten Eide, daß er noch ledig und nichts seiner Ehe mit Susan, einem herrlichen Mädchen, das ihn innig liebt, im Wege sei. Die Verheirathung findet schon des darauf folgenden Tages statt. Aber sein Gewissen läßt dem doppelten Ehemanne keine Ruhe weder bei Tag noch bei Nacht. Susan, das ächte Bild einer reinen Weiblichkeit, ist erst besorgt, etwas in

ihrem eigenen unerfahrenen Benehmen, dann ein in Aussicht stehender Zweikampf mit Warbeck, einem ihrer verschmähten Freier, möge die Ursache dieses auffallenden Betragens sein. Sie will aber nie von ihm weichen und koste es auch ihr Leben. Und dieses soll das liebenswürdige Geschöpf nur zu bald verlieren durch die Hand ihres Gatten, der mit der als Page verkleideten Winnifrede und Susans Heirathsgut fliehen will und das ihn begleitende zärtliche Weib, das sich nicht von ihm trennen kann, gefühllos und mit rohen Worten tödtet. Er bezeichnet Warbeck und Somerton, den Bräutigam seiner Schwägerin, als Mörder, verräth sich aber und wird reuig zur Hinrichtung geführt. Selbst Susan's Vater, ein schönes Bild eines biedern, wohlhabenden Landeigenthümers (Yeoman) weint um ihn.

Dekker wie Ford hatten zum bürgerlichen Trauerspiel ein entschiedenes Talent. Sie schrieben noch den „Kaufmann von London" und den „Kaufmann von Bristol" gemeinsam.

Sein erstes, alleinverfaßtes, anerkanntes Drama, „die Melancholie des Liebenden," das 1629 veröffentlicht wurde, widmete Ford seinem Vetter John Ford, der gleich ihm Jurist war, ein Stand, den der Dichter sehr in Ehren hielt und gleich seiner Wohlhabenheit bei jeder Gelegenheit dem Publikum und seinen weniger glücklichen Brüdern in Apoll, wie man zu sagen pflegt, unter die Nase rieb.

Unglücklicherweise haschte Ford stets nach Effect. So verarbeitete er auch hier Kapitel aus Burton's vor einem Jahre erschienenem Werke „Anatomie der Melancholie" zu komisch sein sollenden Scenen, die aber in der That zu den traurigsten gehören, die Ford, der überhaupt gar keine komische Ader hatte, in dieser Art geschrieben hat. Der poetische Theil des Stückes kann das Anmuthige und Süße, das der Ford'schen Muse eigen ist, nicht verläugnen. Namentlich ist die Katastrophe und über-

haupt der ganze letzte Act sehr schön geschrieben und steht, was poetisches Talent und Gefühl betrifft, dem Besten, was die Dramatiker jener Tage producirt, wenig nach.

Meleander, ein Staatsmann auf Cypern, ist Vater zweier Töchter, Eroclea und Cleophila. Erstere hat der Fürst von Cypern seinem Sohne Palador als Gattin bestimmt. Als dieses schöne Mädchen aber an seinem Hofe erschien, entbrannte der Fürst selbst in heftiger Liebe zu ihr und man mußte den Gegenstand seiner Leidenschaft wegstehlen und in ein fernes Land bringen. Tiefe Melancholie ergreift nun Palador seit dem Verluste seiner Braut, während ihr noch unglücklicherer Vater Meleander seiner Vernunft und Freiheit beraubt und des Hochverraths beschuldigt, im Schlosse als Gefangener lebt unter der Pflege seiner zweiten Tochter, der zärtlichen, treuen Cleophila. Der König, der all' dieses Unglück veranlaßt, stirbt bald darauf, aber zur Zeit, als das Drama beginnt, hat man noch nichts von der Flucht der Eroclea vernommen. Dagegen kehrt Menaphon, ein Neffe des Meleander und des Sophronos, seines Nachfolgers im Amte, von einer Reise zurück, die er unternommen, um den Kummer zu zerstreuen, den das stolze Benehmen seiner Geliebten Thamasta, einer Base des Prinzen Palador, ihm verursacht. Er bringt mit sich einen Jüngling, Parthenophill, den er zufällig im Thale Tempe in Thessalien gefunden und der kein anderer ist, als die verloren geglaubte Eroclea, die gerade rechtzeitig kommt, den unglücklichen Fürsten und die durch seine Krankheit entstandene Unzufriedenheit im Staate zu heilen. Auch Meleander erhält nun seine Vernunft wieder und Cleophila heirathet Amethus, so wie die durch übelangebrachte Liebe zur verkleideten Eroclea beschämte Thamasta den Menaphon.

Erst vier Jahre später zeigte sich Ford, der im Epilog obigen Stückes auf etwas grobe Weise dem Publikum gesagt:

daß, wenn ſein Stück mißfiele, er es nicht mehr beläſtigen würde, wieder als Dramatiker, und zwar muß neue Luſt zum Schaffen, neue Regſamkeit in ihm erwacht ſein, da er kurz hintereinander drei Dramen veröffentlichte. Zuerſt „Annabella und Giovanni", das unter dem roheren Titel: „Schade, daß ſie eine H—e" erſchien und in Ford's geſammelten Werken (J. Murray, London 1831) nicht zu finden iſt. Aber gerade dieſes Stück gibt uns den rechten Begriff von jener Kunſt Ford's, den Sinn ſeiner Zuhörer zu verführen und hinzureißen und ſelbſt Sympathien für laſterhafte Charaktere einzuflößen. Wir müſſen ſtaunen, mit welcher Macht er begabt iſt, mit welchem Gedankenreichthum, um Alles hingebende Zärtlichkeit zu ſchildern, mit welchem Pathos, mit welchen ſanften, muſikhauchenden Verſen er die verhängnißvolle ſinnliche Liebe beſingt, die zwei Geſchwiſter für ſich fühlen, der ſie den Zügel laſſen müſſen, um nicht von ihr verzehrt zu werden, die aber dann erſt recht in Schuld zu Grunde gehen, da dieſe ungeſetzliche Liebe in Conflict mit den conventionellen und ſittlichen Geſetzen geräth. Schon der Eingang des Stücks, die Unterredung des Bruders Giovanni mit einem Mönche, ſeine Klage, daß er allein nicht lieben, nicht ſolche Schönheit, welche die Göttinen als eine der Ihrigen anerkennen würden, verehren dürfe, die Gründe, die er gegen das Herkommen vorbringt, ſind von äußerſter Beredſamkeit. Der Mönch beſchwört Giovanni zu laſſen von dieſer ſündigen, Tod bringenden Leidenſchaft, die ihn, den verehrten, gut erzogenen Jüngling ſo verändert habe. Er aber ſagt, „eher könne man dem Ocean zu fluthen verbieten!" Der Mönch gibt ihm eine Woche lang die härteſten Bußübungen auf, nach welcher Friſt ihn Annabella, ſeine Schweſter, die von Freiern umſchwärmte, kummervoll und nur als Schatten eines Mannes ſieht, Thränen im Auge und ſeufzend. Annabella iſt voll Kummer und Furcht. Giovanni ſieht ſeinen Untergang,

seinen Tod vor Augen, da er, je mehr er kämpft, um so mehr liebt und um so weniger hofft. Gebete, Fasten, nichts konnte helfen, er muß sich erklären oder sein Herz bricht. Er eröffnet nun seine Liebe mit großer Beredsamkeit seiner Schwester, die ihn Anfangs für geisteskrank hält, ergießt sich in Lobeserhebungen ihrer Schönheit, gibt ihr zuletzt seinen Dolch und bittet sie, ihn zu tödten. Annabella erkennt mit Schrecken seine Leidenschaft, wünscht eher todt zu sein. Er erklärt ihr: die Kirche habe ihm jetzt erlaubt, sie zu lieben und er verlange von ihr Gewährung oder Tod. Sie gibt ihm nach, sie habe ihn auch schon lange geliebt. Für jeden seiner Seufzer habe sie deren zehn geseufzt, für jede seiner Thränen deren zwanzig, dafür, daß sie nicht sagen, ja nicht denken dürfe, daß sie ihn liebe. Sie geloben sich (freilich etwas zu theatralisch) knieend Liebe und eilen zum Genuß.

Sehr lascív ist die erste Scene des zweiten Actes, in dem Giovanni seine Geliebte, (die ihm nicht mehr Schwester) aus dem Schlafzimmer führt; leider findet sich in dieser Schilderung der glühendsten Leidenschaft nicht die feine Zurückhaltung, die im Gespräche Romeo's und Julia's herrscht, sondern unkeusche Scherzreden Giovanni's und höchst einfältige Erwiderungen Annabella's. Vor Allem aber widern die gemeinen und unmoralischen Lehren und Reden der Gouvernante Putana (die an Rohheit die Amme Julia's weit überragt) den Leser an, wie überhaupt Ford den verführenden Eindruck, den dieses Drama machen könnte, dadurch paralysirt, daß er eben das Laster oft zu nackt malt. Die sinnliche Gemeinheit, zu detaillirt beschrieben, erregt beim Leser ein unheimliches Grauen, vorzüglich die Folgen der Verführung, die uns in Hippolita vorgeführt werden. Alles Mitleid, das wir im ersten Acte mit den unglücklichen Geschwistern fühlen, verschwindet, als wir sie selbst nach der Verheirathung Annabella's ihren unsittlichen

Verkehr fortführen ſehen. Doch können wir auch den Gemahl Annabella's, Soranzo, nur verachten, der ſein Weib mit ſo gemeinen Schimpfreden und Mißhandlungen tractirt. Allerdings höhnt ihn auch dieſe und führt überhaupt eine Sprache, wie ſie nur eine ſehr tief Gefallene führen kann. Im ganzen Stücke zeigt ſich keine edle Figur, der Mönch iſt falſch, der Cardinal ohne Gerechtigkeit und ſo habſüchtig, daß er unter Blut und Leichen nach Gold und Juwelen ſuchen läßt, um Alles für den Papſt zu confisciren. Das Ganze iſt mit einem Worte nichts, als ein verfehltes Rachedrama à la Jeronimo. Der Fluch Hippolita's, Wolluſt und Stolz rächen ſich. Doch geht die rechte Einheit der Handlung durch Nebenintriguen und ewigen Perſonenwechſel verloren. Auch fehlt die poetiſche Gerechtigkeit, da Alles zu Grunde geht, unſchuldige Tölpel ſo gut fallen, wie die Schuldigen. Ohne Beruf werden Mädchen auf bloßes Zureden Nonnen, der Bediente Vasques iſt ohne andere Urſache, als weil er ein Spanier iſt, rachſüchtiger als ſein Herr, auch daß Giovanni ſeine Schweſter tödtet, mehr aus Furcht vor Soranzo, iſt unmotivirt und eckelerregend, wie er das Herz auf dem Dolche bramarbaſirend den Tod ſeines Vaters paſſend findet. Eben ſo ſchlimmen Eindruck machen die für's Volk berechneten Scenen niedriger Komik, die ſchlechten Witze ſeiner Tölpel, Fechtſcenen, Kraftausdrücke u. ſ. w. Rohe Witze werden ſogar höchſt unzeitgemäß einem tödtlich Verwundeten in den Mund gelegt. Seine Stärke hat Ford lediglich in den zärtlichen Scenen: die Gefühle Annabella's, als ſie einem Andern gehört, ihre maßloſe Liebe, die ſich todverachtend ausſpricht, ihre Reue voll Schonung gegen ihren Bruder, die Trauer und Zärtlichkeit im Zwiegeſpräche mit Dieſem vor ihrem Tode ſind treffliche Schilderungen. Daß er die von Annabella ahnungsvoll verkündete Cataſtrophe beim heitern Feſte hereinbrechen läßt, iſt eine der Eigenthümlichkeiten Ford's, die er des Con-

traſtes wegen auch in andern Stücken anbringt. Die Verſification iſt fließend, oft muſikaliſch, mit Proſa gemiſcht.

„Das gebrochene Herz" wurde im ſelben Jahre (1633) der Preſſe übergeben. Ford gibt im Prolog an, die Geſchichte ſei eine entlehnte (wahrſcheinlich aus einer italieniſchen oder franzöſiſchen Novellenſammlung). Mag ſie aber wem immer entnommen ſein, nur die dichteriſche Kraft Ford's allein macht ſie wirkſam. Ford zeigte ſich als Meiſter, ſchon von allem Anfang an zieht er uns in ſeinen magiſchen Zirkel, aus dem bis zur Furcht erregenden Cataſtrophe kein Entrinnen möglich iſt. Er ſcheint auch ſelbſt mit Wohlgefallen auf dieſes Kind ſeiner Muſe geblickt zu haben, „das er mit ſeiner beſten Kunſt geſchaffen habe."

Die Diction und das den tragiſchen Scenen innewohnende tiefe Gefühl ſind von wenigen Dramen jener Periode übertroffen worden. „Das gebrochene Herz" iſt dem wegen ſeiner romantiſchen Liebe zur „Winterkönigin von Böhmen" (der Tochter Jakobs I., der er heimlich vermählt geweſen ſein ſoll) berühmten Lord Craven gewidmet.

Die Scene iſt nach Sparta verlegt, wo Fürſt Amyclas zwei in tödtlicher Feindſchaft entbrannte Familien, Thraſus und Crotolon, durch Heirath der Penthea, der einzigen Tochter des Thraſus mit Orgilus, dem Sohne Crotolon's verſöhnen will. Aber der Tod des Thraſus und der ſchlecht unterdrückte Haß des Ithocles, des Bruders der Penthea, verhindern die Vollziehung dieſer Ehe und Penthea wird veranlaßt, ihre Hand dem Baſſanes, einem noch mächtigeren und reicheren ſpartaniſchen Edlen, zu geben. Aber dieſe Ehe ward unglücklich. Baſſanes entbrennt in Eiferſucht gegen ſeinen früheren Nebenbuhler und Jeden, der ſeinem Weibe nur nahe kömmt, ſelbſt gegen ihren eigenen Bruder. Baſſanes wird überhaupt als von ſehr ſchwankendem Charakter geſchildert und,

wie Gifford richtig angibt, hat Ford, als er ſich anſchickte, ihn zu zeichnen, ſein Charakterbild ſelbſt noch nicht klar entworfen gehabt. Penthea dagegen, wie überhaupt alle edlen Frauencharaktere Ford's, iſt unübertrefflich ſchön gezeichnet. Moraliſch entrüſtet über ihre Lage, da ihr Geiſt dem Einen, ihr Körper einem Andern verbunden iſt, klagt ſie nur ſelten, ſondern trägt ein ſo hoffnungsloſes Elend zur Schau, eine ſolche Verlaſſenheit und Troſtloſigkeit, daß es den Leſer ganz eiſig anweht; aber das Elend, das Ithocles über ſeine Schweſter gebracht, ſoll er ſelbſt koſten, da die Prinzeß Calantha, die er liebt, einem Andern gehören ſoll. Aber ſeine Schweſter gewinnt ihm Calantha's Liebe und die Zuſtimmung ihres Vaters. Aber ſchon ſchreitet das Unglück ſchnell. Der erſte Liebhaber Penthea's, den man als freiwillig Verbannten in der Ferne glaubt, hält ſich in der an die Gärten des königlichen Palaſtes anſtoßenden Wohnung des Philoſophen Tecnicus auf, wo er als Student verkleidet, Gelegenheit hat, ſeine Schweſter und ſeine ihm entriſſene Geliebte Penthea zu ſehen, und ein Geſpräch mit der Letztern weckt in ihm ſchreckliche Racheplane. Mit tiefſter Verſtellung verſöhnt er ſich ſcheinbar mit Ithocles und billigt die Heirath des Buſenfreundes des Ithocles, Prophilus, mit ſeiner Schweſter Euphranea, ja will ein kleines Schauſpiel für die Feierlichkeit ihrer Hochzeit verfaſſen. Aber die prophetiſchen Worte des „Buchmannes" Tecnicus, eine Copie des Sehers der griechiſchen Bühne, verkünden den nahenden Sturm. Zuerſt verfällt Penthea's Geiſt dem Wahnſinn, ein Opfer ihrer traurigen Lage, dies eifert Orgilus noch mehr zur Rache an. Er tödtet den reuigen Ithocles an der Seite der Leiche ſeiner Schweſter. Auch der alte König ſtirbt. Während all' dieſe Todesſcenen vor ſich gehen, tanzt, ſcherzt und muſicirt man in den Staatsgemächern des Palaſtes; denn die Hochzeit der Euphranea und des Prophilus wird gefeiert.

Solche Contraſte liebt Ford. Während des Tanzes werden die Todesfälle hintereinander gemeldet und die Prinzeß Calantha, jetzt Königin, tanzt fort. Doch iſt ihre erſte Regierungshandlung, den Tod des Mörders Orgilus zu decretiren. Er darf ſich ſelbſt zu Tod bluten laſſen. Sie macht dann verſchiedene Beſtimmungen im Tempel, wo Ithokles mit der Krone auf dem Haupte ausgeſtellt liegt und ſie ihm den Ehering ihrer Mutter anſtreift, und läßt ſich einen von ihr ſelbſt verfaßten Todesgeſang vortragen; denn daß ſie bei der Nachricht von dem Tode ihres Bräutigams forttanzte, war nur eine Spartaniſche Selbſtüberwindung, ſie geſteht ein, daß ſie den, von dem ſie auch der Tod nicht ſcheide, nicht mit Klagen betrauern und vergeſſen wolle. Der ſtille Gram zerſchneide die Herzensſtränge. Sie wolle lächelnd ſterben. Und ſo ſtirbt ſie auch mit einem Kuſſe auf Ithocles kalte Lippen. Ihr Herz brach wirklich.

Das iſt eine überraſchende Cataſtrophe, berechnet auf die Nerven der damaligen Zuhörerſchaft. Um große Leidenſchaften und Thaten, das Leid großer Geiſter zu ſchildern, machten die damaligen Dramatiker die größten Anſtrengungen.

Bald fielen ſie in Folge deſſen in's vor-Shakeſpeare'ſche Rachedrama zurück, wie z. B. in „Giovanni und Annabella," bald durchblätterten ſie die Geſchichte des klaſſiſchen Alterthums nach faſt übermenſchlichen Empfindungen und Thaten. Und ſo mag Ford die Geſchichte der Spartaner aufgefallen ſein, die den Schmerz ſo meiſterhaft zu überwinden von Jugend auf verſtanden, und er wandte es auf die ſpartaniſche Prinzeß an, uneingedenk, daß den ſpartaniſchen Mädchen und Weiber gelehrt wurde, die Liebe mit ganz andern Augen zu betrachten, als daß zu befürchten geweſen wäre, daß ihr Herz breche; wenn ihr Auserwählter ermordet wurde, zudem die Liebe der Calantha noch zu jung, erſt durch Fürbitten erworben war, ſo

daß ihre Heftigkeit kaum zu motiviren. Doch auf dergleichen nahm nur der einzige Shakespeare, keiner seiner Collegen Rücksicht. Mit dem „gebrochenen Herzen" hatte sich Ford auf die Höhe seiner dramatischen Leistungen geschwungen, von nun an ging es bergab. Schon „das Opfer der Liebe," das im selben Jahre erschien und sehr gefiel, ist, wenn auch einzelne schöne Stellen, einige sehr gut ausgeführte Scenen darin vorkommen, im Ganzen total verfehlt.

Caraffa, Herzog von Pavia, hat auf der Jagd Bianca, die schöne Tochter eines mailändischen Edelmannes gesehen und kurze Zeit darauf sich mit ihr verehlicht. Aber auch Fernando, der vertrauteste Freund des Herzogs, ist von ihren Reizen bezaubert und, obgleich Bianca ihn mehrmals zurückweist, gesteht sie zuletzt, daß sie ihn nicht minder heiß liebe, obgleich sie ihm die äußerste Gunst versagt. Die Schwester des Herzogs, Fiormonda, die Fernando liebt, aber ohne Gegenliebe zu finden, wird argwöhnisch und bringt durch ihre Creatur Roderico d'Avolos den schwachen Herzog in einen solchen aufgeregten Zustand, daß er seine Gattin tödtet. Fernando vergiftet sich, nachdem er die Unschuld Bianca's betheuert, und der Herzog ersticht sich. Alle Persönlichkeiten sind traurige Figuren. Der schwache Herzog, der sein „gutes liebendes Weib" und „seinen unvergleichlichen Freund," der ihn zu entehren suchte, preist, die Herzogin, die im Geruche der Keuschheit stirbt, und ihren eigenen Aeußerungen zufolge nichts ist, als eine laseive Ehebrecherin, Fernando u. s. w. flößen keine Sympathien ein, sind alle widerwärtig. Unmoralisch ist das Stück durch und durch, das Laster wird gepriesen, weil es nicht bis zum äußersten schritt. Die Dramatiker damaliger Zeit scheinen kuriose Begriffe von der weiblichen Reinheit gehabt zu haben.

Ford scheint zu jener Zeit selbst gemerkt zu haben, daß er sich in „schrecklichen Trauerspielen" ausgeschrieben habe.

Er betrat ein neues Feld, das der Historie. „Perkin Warbeck," das im Jahre 1634 erschien, nennt der Dichter eine Chronik-Historie und gesteht, daß er dabei auf Erfindung und Phantasie keine Ansprüche machen könne. Doch ist das Stück, wenn auch etwas zu lang hinausgesponnen, voll dichterischer Ausdrücke und Gefühle und vorzüglicher Charakterzeichnungen. Die Sprache ist der ruhigen Würde der geschichtlichen Handlung und dem Charakter der Personen angemessen. Ford scheint sich vorzüglich an Bacon's Geschichte Heinrich's VII. gehalten zu haben. Den Warbeck läßt er nie sich eine Blöße geben, als sei er sich je seines Betrugs bewußt gewesen; dadurch erhält er dem Helden der Historie die Sympathien der Leser. Der englische und der schottische König sind beide gut gezeichnet, vorzüglich aber Huntley, Dalyell, Katharine Gordon und Jane Douglas, selbst die unbedeutenden und komischen Figuren sind in diesem Stücke nicht so trivial und ärmlich wie in anderen. Trotz des Beifalles, den Ford's Freunde diesem historischen Drama spendeten, blieb es das Einzige dieser Art; auch zu dem tiefen leidenschaftlichen Tone seiner früheren Drama kehrte Ford nicht mehr zurück.

Im Jahre 1638 veröffentlichte er „Keusche und edle Phantasien" und rühmte, daß er dieses Lustspiel ganz aus eigenen Mitteln, ohne irgend einen gelehrten Diebstahl geschaffen. Aber der Ruhm ist nicht groß. Der Entwurf des Dramas ist sicher ein verfehlter, und wenn sich auch in der Charakterzeichnung, in der Sprache bei den ersten Scenen die Meisterschaft Ford's nicht verläugnet, verdient dies Drama doch kaum eine Erwähnung. Dasselbe gilt vom letzten Drama Ford's: „die Prüfung der Frau." Sie läßt erkennen, daß Ford schon 52 Jahre alt war, als er das Stück verfaßte. Namentlich gegen das Ende verliert sich, wie in den „Phantasien," das Interesse, statt daß es steigt. Der Plan des Stücks

wurde ſicher nur unvollkommen ausgeführt, die Cataſtrophe läßt namentlich viel zu wünſchen übrig. Eine Handlung überſtürzt die andere, Alles iſt übereilt, ſchwach, unklar und nur einzelne wenige Stellen verrathen den Meiſter.

Nur noch einige Worte über den Styl Ford's; denn wie alle Dichter jener originellen Epoche hatte auch er ſeinen eigenen. Er iſt nicht ſo majeſtätiſch wie der Maſſinger's, er kennt nicht den leichten und ſpielenden Humor, der im Dialoge Fletcher's und ſelbſt Shirley's vorherrſcht, aber doch iſt er elegant, ungezwungen und harmoniſch, und obgleich ſelten erhaben, doch pathetiſch genug für die zu ſchildernden Leidenſchaften. Er ſucht nach Originalität durch ungewöhnliche und oft verwickelte Phraſeologie, auch durch gewaltſame Herbeiziehung entfernter Ideen verwirrt er die Klarheit ſeiner Meinung und zwingt dem Leſer oft dunkle Stellen auf. Von Shakeſpeare ahmte er die Manier nach, gelegentlich Haupt- in Zeitwörter umzuwandeln, was ihm aber auch ſchlecht gelang und der Einfachheit ſeiner Diction nur ſchadete. Deſſenungeachtet hat ſein Styl große Schönheiten, die ſich eher fühlen, als beſchreiben laſſen. Er kann unſer Gemüth tief und anhaltend ergreifen, vorzüglich Mitleid erregen, und zwar bewirkt er dies nicht nur durch die Schönheit ſeiner Sprache, durch klaſſiſche Bilder, durch maleriſche Schilderungen, ſondern durch einfache, energiſche am rechten Platze ausgeſprochene Gedanken.

Die Hauptperſonen ſeiner Dramen ſind tief durchdachte und mit glücklicher Hand in ergreifende Lagen gebrachte Gebilde. Liebe iſt die Leidenſchaft, die er mit beſonderer Tiefe und romantiſchem Gefühle zu ſchildern verſteht, aber auch die Freundſchaft wußte ſeine Muſe mit Meiſterhand zu zeichnen.

Sein Hauptfehler, der wohl die meiſte Schuld trägt, daß ſeine Werke ſo unverdienter Vergeſſenheit anheimgefallen ſind, war, daß er durch komiſch ſein ſollende Perſonen, Situationen und Nebenverwicklungen ſeine beſten Stücke verunſtaltete. Er mag dies dem Publikum zu Liebe gethan haben, wie überhaupt die damaligen Dichter mit Ausnahme Jonſon's und Shakeſpeare's faſt ausſchließlich ihre Zuhörer nur unterhalten, nicht belehren und beſſern wollten. Die Dichter jener Zeit waren ſelbſt noch Sclaven des Vorurtheils, kein leitender Faden zeigte ihnen im Labyrinthe des Lebens und der Leidenſchaften den rechten Weg zum Schönen und Guten. Darum machen manche Werke Ford's und ſeiner Brüder-Dramatiker auf den Leſer oft denſelben Eindruck, wie die Werke Brantome's. Wie Dieſer in ſeinen Memoiren oft ſelbſt nicht weiß, ob er die größten Schandthaten loben oder tadeln ſoll, ſo auch Ford. Seine Werke haben durchaus keinen ethiſchen Gehalt, ja ſie ſind zum Theil höchſt unſittlich, während ihr Verfaſſer, ſo viel man von ſeinem Leben weiß, ein Ehrenmann war.

Wie hoch ſteht Shakeſpeare auch in dieſer Beziehung über ſeinen Zeitgenoſſen!

Nach einer Tradition ſoll Ford kurze Zeit nach dem Erſcheinen ſeines letzten Drama's geſtorben ſein, nach einer andern ſich vom Dienſte zurückgezogen, verheirathet, aber durch den inzwiſchen ausgebrochenen Sturm der Revolution viel gelitten haben.

Wie man ſchon aus ſeinen Werken ſieht, liebte Ford die Einſamkeit, die Betrachtung; er ſcheint ſich von dem wilden und neidiſchen Treiben der übrigen Dramatiker fern gehalten und mehr die Nacht- als die Lichtſeiten des Lebens

seiner Betrachtung geweiht zu haben. Gelassen, ernst, nicht glücklich war sein Temperament, er war in einer bewegten Welt ein grübelnder Asket. Ein unbekannter Zeitgenosse malt mit folgenden wenigen Zeilen seine Erscheinung und sein zurückhaltendes Benehmen:

„In tiefer Träumerei, allein, er ruht,
„Die Arm' gekreuzt, mit melancholischem Hut."

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Einundfünfzigster Abschnitt.

James Shirley,

geboren in London 1594 oder 1596 und in Oxford für den geistlichen Stand erzogen, ging später zur katholischen Religion über, lebte eine Zeitlang als Schullehrer in St. Albans, ließ sich aber dann in London nieder, wo er ein fruchtbarer dramatischer Dichter wurde. Er schrieb 39 Stücke. Eine neue Ausgabe seiner Werke durch Gifford ist sechs Octavbände stark. Der Meister der Lustbarkeiten bewunderte im Jahre 1633 an einem Stücke Shirley's, betitelt: „der junge Admiral," daß es frei sei von Eiden, profanen Dingen und Obscönitäten und hoffte, der Dichter werde diesen wohlthätigen, reinlichen Weg der Dichtkunst weiter verfolgen. Dieses Lob ist aber ein unverdientes; er ist nichts weniger als rein in dieser Hinsicht. Seine Dramen scheinen ziemlich Glück gemacht zu haben, aber der Bürgerkrieg zwang ihn, die Feder mit dem Schwerte zu vertauschen, und zwar unter der Fahne seines Beschützers, des Grafen von Newcastle, später aber, als die Theater geschlossen waren, wieder als Lehrer einen Erwerb zu suchen. Nicht einmal die Restauration scheint seine Verhältnisse verbessert zu haben. Im Jahre 1666 trieb der große Brand von London den schon bejahrten Dichter mit seiner Familie aus seinem Hause in Whitefriars und er und seine Frau starben in Folge des Schreckens an Einem Tage.

Shirley's Stücke haben weniger Kraft und Würde, als jene Massinger's, weniger Pathos als jene Ford's. Seine Lustspiele haben den Ton und die Manieren der guten Gesellschaft.

Campbell lobt seine geglättete und verfeinerte Sprache, die „luftigen" Züge seines Ausdrucks, das Delicate seiner Gefühle und die Schönheit seiner Gleichnisse, er verkennt jedoch nicht, daß seinen Dramen Stärke der Leidenschaft und Interesse fehlt, um die Zuhörer zu fesseln.

Hallam urtheilt über ihn, wie folgt:

Shirley fehlt es an Originalität, an Kraft in Entwurf und Zeichnung der Charaktere. Er besitzt nur wenig Pathos und vielleicht noch weniger Witz. Seine Dramen machen keinen tiefen Eindruck auf den Leser, aber sein Geist war poetisch, seine besseren Charaktere, besonders die weiblichen, drücken reine Gedanken in einer reinen Sprache aus. Er ist nie schwülstig oder affectirt, und nur selten dunkel. Die Handlungen folgen sich rasch, die Personen sind zahlreich, und es ist eine allgemeine Lebendigkeit in den Scenen, die immerhin mit einigem Vergnügen gelesen werden. Hat er auch kein Stück, keine Scene geschrieben, die vorzüglich gut sind, so fehlt es doch nicht an Zeilen von bedeutender Schönheit.

Die bekanntesten seiner Dramen sind: „ein Vogel im Käfig," ein Lustspiel mit einer sarkastischen Dedication an den damals in Folge seiner Angriffe auf die Theater und die königliche Familie gefangenen William Prynne, dem er zu seiner glücklichen Zurückgezogenheit gratulirt und einen Gönner der Musen und unnachahmlichen Mäcen heißt, dessen Prosa die Straße des Menschenverstandes verlassen und jeden Styl verachtet habe; ferner die Lustspiele: „der Ball," „die Krönung," „der dankbare Diener," „der humoristische Höfling," „die Dame des Vergnü-

gens," „Liebesliſten," „Gelegenheit," „St. Patrik für Irland," „die Brüder," „die Schweſtern." Die Trauerſpiele: „Philipp Chabot," „der Liebe Grauſamkeit," „der Verräther," „der Cardinal" und verſchiedene Masken und Tragicomödien.

Wir können nur eines ſeiner Dramen analyſiren und wählen dazu das Luſtſpiel: „der Spieler," welches für uns inſoferne von Werth iſt, als es uns die geſellſchaftlichen Sitten ſeiner verderbten Zeit anſchaulicher, als die meiſten andern, vorführt. Wir ſehen die damaligen Londoner in den Spiel- und Wirthshäuſern, fluchend, den neuen Curranto leſend, ſtreitend, ſich verwundend, in Colliſion mit den Gerichten, Landjunker prellend, bramarbaſirend. Ein alter Spießbürger will ſeinen Neffen durchaus ein Renommee als Raufbold bei der den Modeton angebenden Welt verſchaffen und gibt hundert Goldſtücke einem der bekannteſten Raufbolde und Spieler, damit ſich dieſer von ſeinem Neffen eine Ohrfeige geben laſſe. Nachdem aber hierauf dieſer Neffe zu verſchwenderiſch, prahleriſch und liederlich wird, muß der Onkel noch einmal hundert Goldſtücke opfern, damit der Herr Neffe ſelbſt eine Ohrfeige bekommt und in die natürlichen Gränzen zurückgebracht wird. Ein junger Mann iſt von ſeinem Freunde im Wirthshausſtreite, wie man glaubt, getödtet worden, und deſſen Geliebte ſoll auf den Wunſch ihres Vaters den unglücklichen Mörder und Liebhaber ihrer Freundin heirathen, iſt aber durch keine Ueberredung und Verſuchung dahin zu bewegen und zuletzt findet ſich, daß ihr Geliebter nur verwundet war und alles endet glücklich. Die Hauptintrigue des Stückes iſt aber folgende: ein verheiratheter Wüſtling liebt ſein Bäschen und Mündel Penelope, dieſe verräth es ſeiner Frau, welche ihr Bäschen bittet, ſich nachgiebig zu ſtellen und ihm ein Rendezvous zu verſprechen. Der Wüſtling verſäumt aber über eine hohe Spielpartie das Rendezvous und läßt ſtatt ſeiner einen Freund hingehen, findet nun ſpäter, daß er ſich ſelbſt zum Hahnrei gemacht habe. Dies war

aber nicht der Fall, sie haben ihn nur getäuscht, er geht in sich und gibt seinem Freunde sein Mündel und dessen Vermögen.

Daß ein Stück mit einer solchen Intrigue keinen Anspruch hat auf das Lob der Ehrbarkeit, ist selbstverständlich, ganz abgesehen von den darin reichlich enthaltenen Zoten. Auf Motivirung wird wenig Werth gelegt, dagegen versteht Shirley zärtliche Scenen der Trauer und Entsagung zu schildern.

Zweiundfünfzigster Abschnitt.

Otway und Lee.

obgleich Schauspieldichter unter der Restauration, gehören doch zu den Epigonen Shakespeare's. Dem Letzteren schwebte stets Shakespeare als Vorbild vor Augen, er wollte ihn (wie er in der Vorrede zu seinem Mithridat angibt) mit Fletcher verbinden, seine Majestät und Größe mit des Letzteren Anmuth und Zartheit, aber sein, obgleich sehr feuriger Genius, war nicht mächtig genug, dieses Ziel zu erreichen, seine zügellose Phantasie verlor sich in Wahnsinn. Er hat Macht, die zarten und wilden Leidenschaften zu erregen, sie treffend zu malen und das Herz der Zuschauer zu bewegen; aber sein Styl verfällt oft in Bombast und namentlich seine letzteren Producte zeigen Spuren seiner Geisteskrankheit.

Nathaniel Lee war der Sohn eines Geistlichen aus Hertfordshire, (1657 geboren), erhielt eine classische Erziehung in der Westminsterschule und zu Cambridge und trat, vermuthlich ohne Erfolg, als Schauspieler auf. Vier Jahre brachte er in Bedlam zu und erholte sich nie vollständig von seiner Geisteskrankheit. Während seiner letzten Lebensjahre wurde er durch die Mildthätigkeit unterhalten und starb im April 1692. Er war der Verfasser von 11 Trauerspielen, deren Stoffe er meistens der alten Geschichte entnahm, die seinem heroischen Geiste entsprach.

Die besten sind: „Mithridates," „Theodosius," „Lucius Junius Brutus," „die eifersüchtigen Königinen. oder der Tod

Alexanders des Macedoniers." Nebſtdem war er Dryden's Mitarbeiter am „Oedipus" und „Herzog von Guiſe."

Schade, daß dem unglücklichen Dichter, der ſchon im 35. Jahre ſtarb, nicht gegönnt war, Maß zu halten, ſeinen Genius zu beruhigen, zur Kunſtſchönheit zu klären. In allen ſeinen Stücken herrſcht dramatiſche Kraft, Innigkeit und Schwung der Phantaſie.

Er iſt jetzt vollſtändig von der Bühne verſchwunden.

Dagegen behauptet ſich Otway und ſein „gerettetes Venedig" noch heute auf den Brettern.

Thomas Otway, am 3. März 1651 in Trotting in Suſſex geboren, war der Sohn eines Geiſtlichen. Er erhielt ſeine Erziehung auf der Wincheſterſchule und zu Oxford. Im Jahre 1672 trat er in London als Schauſpieler auf, ohne andern Erfolg als den der Bühnenkenntniß, die ihm ſpäter, als er Dramatiker wurde, ſehr zu ſtatten kam. Obgleich ſchon ſeine erſten Trauerſpiele („Alcibiades," „Don Carlos," „Titus und Berenice") mit Beifall aufgeführt wurden, lebte Otway doch ſtets in Armuth. 1677 brachte ihn der Graf von Plymouth als Cornet bei den Dragonern unter und Otway ging mit ſeinem Regimente nach Flandern, wurde aber bald, da er ſich in die Ordnung des Militärlebens nicht fügen konnte, wieder entlaſſen und fing in London von Neuem an, für die Bühne zu ſchreiben. 1680 verfaßte er „Cajus Marcius" und „die Waiſe," 1681 „Soldatenglück" und 1682 „Venedigs Rettung." Schon 1685 war der hoffnungsvolle Dichter ein Opfer ſeiner unregelmäßigen und ausſchweifenden Lebensweiſe. Ein Stück friſches Brod, welches ihm die Mildthätigkeit gereicht und das er nach langem Faſten heißhungerig verſchlang, ſoll die unmittelbare Urſache ſeines frühen Todes geweſen ſein.

Man hat Otway ein weit geringeres Talent genannt, als Lee, man hat von ihm geſagt, er habe mit allen altengliſchen

Ueberlieferungen gebrochen und ſich ohne Bedingung und Einſchränkung der franzöſiſchen Tragik angeſchloſſen. Wir können weder das Eine noch das Andere zugeben. Hat ſich Otway, beſonders zu ſeinen erſten Dramen, ſowohl der Form als dem Weſen nach, die Racine'ſchen Tragödien zum Muſter genommen, ſo iſt er doch, vielleicht gegen ſeinen Willen, ein ächter Zögling der Shakeſpeare'ſchen Dichterſchule. Wenn man die geſpreizte Rhetorik Racine's mit der Sprache der wahren, glühenden Leidenſchaft, die vom Herzen kommt und zum Herzen geht, vergleicht, die in ſpätern Otway'ſchen Dramen herrſcht, wird man zu dieſer Ueberzeugung gelangen. Er rührt das Herz nur zu viel, fordert weit mehr Thränentribute als Shakeſpeare. Sein Feld iſt die häusliche, bürgerliche Tragödie. Selbſt im „geretteten Venedig" (wozu der Stoff aus St. Real's Geſchichte der Verſchwörung des Marquis von Badamar genommen iſt) wird die Staatsaction nur Nebenſache; Hauptſache iſt der Kampf mit häuslicher Noth und Verzweiflung, der Kampf der Liebe mit der Pflicht, die zärtlichen oder auch vorwurfsvollen Herzensergießungen der vom Vater verſtoßenen Ehegatten.

In Venedig haben ſich einige Unzufriedene gegen den Senat verſchworen. Jaffier, den ſein ſtolzer, reicher Schwiegervater, der Senator Priuli, weil er deſſen Tochter gegen ſeinen Willen geheirathet, mit Weib und Kind der Armuth preisgibt, tritt aus Rache und Verzweiflung der Verſchwörung bei. Aber ſeine Frau, die er als Pfand ſeiner Aufrichtigkeit und ſeines Vertrauens, als ſeinen theuerſten Schatz, ſeinen neuen Freunden anvertraut, wird von der Lüſternheit eines der Verſchworenen bedroht und verleitet Jaffier, dem Senat die Verſchwörung zu verrathen. Die Verſchworenen werden zum Tode verurtheilt. Jaffier fühlt Reue, bewahrt ſeinen Freund Pierre, der ſich mit ihm auf dem Schaffote verſöhnt, durch einen Dolchſtoß vor einem ſchimpflichern Tode und tödtet ſich dann ſelbſt. Seiner Frau bricht darüber das Herz.

Der Held des Stückes, Jaffier, ist eigentlich nur ein Pantoffelheld, die Liebe zu seiner Frau, die ihm das größte Erdenglück und das größte Elend gebracht, füllt ihn ganz aus. Er ist ein englischer „Family-Held" und deßhalb wohl gefällt das Stück stets in England. Liebe zu Frau und Kind macht ihn zum Verschwörer, nicht die Noth des Staates: würde ihm Priuli sein Vermögen geben, so würde er der ruhigste Bürger bleiben; diese Liebe macht ihn zum Verräther seines Wortes, seines Freundes. Mit ihm contrastirt der männliche Pierre, eine Kernnatur, ein Verschwörer aus Princip. So ist auch der barsche, unnatürlich grausame Priuli als Schatten gemalt, um den glänzenden Charakter seiner Tochter, einer reinen, aufopfernden, innigliebenden Frau um so heller hervortreten zu lassen.

Die Handlung selbst geht rasch von Statten und steigert stets das Interesse. Die Verse sind oft rauh, unregelmäßig, nicht gefeilt genug.

Sein zweites berühmtes Trauerspiel: „die Waise" konnte sich schon des Gegenstandes halber nicht auf der Bühne behaupten, es scheint eine altenglische Ballade den Gedanken dazu gegeben zu haben.

Zwei Brüder Castalio und Polydor lieben eine mit ihnen erzogene Waise, Monimia. Castalio knüpft mit ihr eine heimliche Ehe und verabredet ein Zeichen, auf welches sie ihm Nachts Eintritt in ihr Gemach gestatten soll. Dort soll keines der Liebenden ein Wort sprechen, damit Niemand Verdacht schöpfe. Der andere Bruder Polydor, der diese Verabredung belauscht hat, aber nichts von der Heirath weiß, macht von jenem verabredeten Zeichen Gebrauch und schleicht an des Bruders Statt zu Monimia. Andern Tags, als sich das Mißverständniß aufklärt, tödtet Castalio seinen Bruder und dann sich selbst, Monimia aber vergiftet sich.

Ein solches Motiv, so unschön und undichterisch, das die Herzen der Damenwelt zu Karl's II. Zeit allerdings in Bewegung gesetzt haben mag, paßt natürlich nicht mehr für unsere Zeit.

Schade, daß so viel Pathos an ein Drama verschwendet wurde, dessen ganze Verwicklung auf einem plumpen Mißverständnisse beruht!

Dreiundfünfzigster Abschnitt.

Verschiedene Dramatiker dritten Ranges und alte Theater-Stücke.

Der Vollständigkeit wegen ist noch verschiedener, weniger bekannter dramatischer Schriftsteller jener Zeit und ihrer Werke zu gedenken.

In allen diesen findet man einzelne hübsche Stellen und Gedanken, der reiche Stempel eines genialen Zeitalters ist den meisten aufgedrückt. Verdienen auch die wenigsten neu belebt zu werden (wie es Professor Bodenstedt mit einigen begonnen hat), so bieten sie doch ein nicht ganz undankbares Studium. Manche Scene, manche Stelle könnte doch wieder benützt werden.

Die Biographien ihrer Verfasser sind so unbekannt, wie ihre Werke, die uns der Raum nicht erlaubt zu besprechen. Das Verlangen nach dramatischen Neuheiten von Seite des Publikums rief alle diese Schriftsteller in die Schranken, um einen von Beifall und Nutzen gekrönten Wettlauf zu beginnen; nachdem aber das Publikum sich Einmal daran ergötzt, scheint es die meisten dieser Werke und ihre Verfasser wieder vergessen zu haben. Der Ruhm ihres großen Zeitgenossen Shakespeare hat einige derselben wieder erweckt, gleichsam als Hof um die Sonne seines Namens. Führen wir sie an:

Einer der noch bekanntesten ist William Rowley, der in Cambridge studirt hatte und mit mehreren seiner Collegen, z. B. mit Middleton und Dekker, gemeinsam arbeitete. Auf dem Ti-

telblatte eines seiner Stücke: „die Geburt Merlin's," ist sogar Shakespeare als Mitarbeiter angegeben, gewiß aber mit großem Unrecht! Seine übrigen Stücke sind betitelt: „Alles verloren durch Lust" (Trauerspiel) und: „ein neues Wunder," „ein niegereiztes Weib," „der Schuhmacher als Gentleman" (Lustspiele).

Cyril Tourneur ist Verfasser zweier Dramen: das Trauerspiel des „Atheisten" und jenes des „Rächers." An Pathos fehlt es beiden nicht, sonst sind sie aber mittelmäßig, abstoßend, voll gezwungener Witze und von unregelmäßigem Versbau.

Richard Brome, ein Bedienter Ben Jonson's, gewann sich einen Ruf durch vierzehn Lustspiele, deren Titel uns Dodsley nennt, die besten sind: „die Antipoden," „der Schöngeist aus der City," „der Hofbettler." Ein großer Poet war Brome nicht, doch hat er von seinem Herrn etwas gelernt, es gelingen ihm Personen- und Sittenschilderungen und seine Diction ist oft eine glückliche.

Thomas Nabbes († um das Jahr 1645) war der Verfasser mehrerer Masken, worunter eine, „Mikrokosmus" betitelt, und verschiedener Lust- und Trauerspiele.

Nathaniel Field (einer der Schauspieler in Ben Jonson's Poetaster) begann um das Jahr 1609 für die Bühne zu schreiben und verfaßte unter andern: „das Weib ist eine Wetterfahne" und „ein Ersatz für die Damen." Auch war er Mitarbeiter an Massinger's „verhängnißvollem Brautgeschenk."

John Day schrieb mit Chettle das Volkslustspiel: „der blinde Bettler von Bethnal Green."

Von Henry Glapthorne, einem zur Zeit Karls I. bekannten Dramatiker, sind fünf Stücke im Druck erschienen: „Albertus Wallenstein," „der Holländer," „Argalus und Parthenia," „Witz in einem Constabler" und „das Frauenprivileg."

Eine gewisse Glätte und hübsche Ausdrucksweise ist an diesen Stücken, namentlich „Wallenstein," nicht zu verkennen, doch fehlt es an Pathos und Leidenschaft.

Thomas Randolph (1607—1634) schrieb den „Spiegel der Musen," „die eifersüchtigen Liebhaber" u. s. w.

Viele Dramen jener Zeit lassen sich unter die Rubrik „City-Stücke" bringen. Sie wurden in der Absicht geschrieben, den Kaufleuten der City und ihren Lehrlingen (emsigen Theaterbesuchern) zu gefallen. Die Moral derselben ist: daß Ausschweifungen junger Leute in der Liebe und im Trunk zu Diebstahl und Schande führen, während der nüchterne, redliche Kaufmann zu Ehren und Reichthum gelangt, auch geißeln sie den Hochmuth der Weiber und Mädchen, die sich über den schlichten Bürgerstand zu erheben suchen und Verbindungen mit Adeligen nachjagen und was dergleichen naheliegende Stoffe mehr sind. Freudenmädchen, Wucherer und ähnliche Charaktere treten in ihnen auf. Hieher gehört vor Allem: „Eastward Hoe," und „Green's tu quoque" von George Cooke (der Titel war eine Redensart des beliebten Komikers Green), auch Robert Taylor's Lustspiel: „das Schwein hat seine Perle verloren," welches der Lord Mayor auf sich bezog, ist ein Citystück zu nennen, sowie die eine Hälfte von Dekker's „ehrbarer Hure." Eine andere Kategorie bilden die Gelegenheitsdramen, welche die Studenten der Universitäten verfaßten, z. B. das treffliche Lustspiel „Albumazar," welches Jonson benützte und Dryden wieder auf die Bühne brachte, „linqua," in dem Cromwell mitgespielt haben soll u. a. m. „Die Rückkehr vom Parnaß," von Studirenden in Cambridge verfaßt, enthält vortreffliche Kritiken über lebende Dichter. Unter den spätern Dramatikern, größtentheils Cavalieren, die auch als Lyriker auftraten, sind zu erwähnen:

Lewis Machin, dessen historisches Lustspiel: „der stumme Ritter," 1633 im Druck erschien. In der Vorrede beklagt sich

der Verfaſſer über Unrecht und Mißdeutungen, die ſeinem Werke widerfahren ſeien. Es iſt ein Stück wie viele andere jener produktiven Zeit, ohne große Vorzüge, Verſe mit Proſa gemiſcht.

Thomas May iſt bekannter als Geſchichtſchreiber, denn als Dramatiker Einer adeligen Familie in Suſſex im Jahre 1595 entſproſſen und zu Cambridge erzogen, wurde er, weil Sir William Davenant die Stelle des „poeta laureatus“ erhielt, um die auch er ſich beworben hatte, ein Feind des Hofes und ſchrieb gegen den König. Außer Ueberſetzungen des Virgil und Lucan und einer lateiniſchen Fortſetzung des letzteren Epos, ferner einer Geſchichte Heinrich's II. in Verſen und des Bürgerkriegs in Proſa, ſchrieb er drei Trauerſpiele über antike Stoffe und zwei Luſtſpiele: „der Erbe“ und „das alte Paar.“

Shakerly Marmion, 1602 aus einer alten Familie geboren, die aber ihre Güter verloren hatte, trat in auswärtige Kriegsdienſte, kehrte jedoch enttäuſcht nach England zurück, ſchloß Freundſchaft mit Sir John Suckling und kämpfte mit ihm für den König, ſtarb aber ſchon 1639. Er ſchrieb drei Luſtſpiele, von denen „der Alterthümler“ das beſte iſt.

Sir John Suckling, deſſen Lebensgeſchichte wir bei den Cavalieren erzählen, hinterließ nebſt einem unvollendeten Trauerſpiel: „der Traurige,“ eine Tragicomödie: „Aglaura,“ ein Trauerſpiel: „der unzufriedene Hauptmann“ und ein Luſtſpiel: „die Kobolde.“ Letzteres iſt recht lebhaft geſchrieben und läßt uns bedauern, daß der Verfaſſer ſchon im 28. Jahre ſtarb und inmitten des Kriegerlebens ſein Talent nicht zeitigen konnte.

Joſeph Rutter, Erzieher beim Grafen von Dorſet, auf deſſen Wunſch er den „Cid“ von Corneille überſetzte, ſchrieb eine Paſtoral-Tragicomödie, betitelt: „des Schäfers Feſttag,“ deren ſanfte Einfachheit und Natürlichkeit ſowohl Thomas May, als Ben Jonſon rühmten.

Robert Davenport schrieb eine Tragödie: „König Johann und Mathilda," und ein Lustspiel: „die Cityschlafkappe." Zu letzterem entlehnte er die Verwicklungen dem Cervantes und Boccacio.

Thomas Killegrew, Ehrenpage Karl's I. und Kammerherr Karl's II., theilte mit Letzterem treulich die Verbannung und verscheuchte sich deren Langeweile, indem er sechs Dramen componirte, denen er später noch fünf andere beifügte. Die bekanntesten sind: „des Pfarrers Hochzeit," „Thomaso," „die Liebe der Schatten," „Liebe in Waffen," „Liebe beim ersten Anblick" (alle mit Ausnahme des ersten, welches ein Lustspiel ist, Tragicomödien), und ein Trauerspiel: „der Pilger."

Dr. Jasper Maine, ein Geistlicher, der durch die Revolution alles verlor und genöthigt war, Caplan des Grafen von Devonshire zu werden, auch bekannt, wenn auch nicht besonders befreundet mit Hobbes, verfaßte eine Tragicomödie: „der verliebte Krieg" und ein Lustspiel: „die City-Heirath." Er übersetzte auch einige von Lucian's Gesprächen. Sein Lustspiel enthält Zeitanspielungen, besonders Spott auf die religiösen Gebräuche der Puritaner. Die Restauration beförderte den Caplan zu höheren Würden.

William Barclay ist Verfasser einer Tragicomödie: „die verlorene Dame."

William Cartwright schrieb das Lustspiel: „das Wirthshaus" und die Tragicomödien: „der Dame Botschaft," „der königliche Sclave" und „die Belagerung, oder der zur Liebe Bekehrte."

William Habington verfaßte eine Tragicomödie: „die Königin von Arragon," welche gegen des Verfassers Willen durch den Grafen von Pembroke zu Aufführung bei Hofe und zum Druck gelangte.

Henry, Lord Viscount Falkland, ein Sohn des großen Lord Falkland, ein sehr talent- und charaktervoller Jüngling, leider schon in der Blüthe seiner Jahre vom Tode weggerafft, schrieb: „die Hochzeitsnacht," ein Trauerspiel.

Auch der große Lord Digby wird als Verfasser des Lustspiels „Elvira" genannt und ein dritter hoher Adeliger James Howard als Autor des Lustspiels „alles im Irrthum, oder das verrückte Paar," welches sich durch ein sehr uncultivirtes Versmaß auszeichnet.

Sir Samuel Tuke errang sich Beifall durch eine Tragicomödie: „die Abenteuer von fünf Stunden," wozu die Verwicklung dem Calderon entnommen und dem Verfasser vom König selbst empfohlen war. Das Stück wurde mit Beifall aufgeführt und mehrmals gedruckt.

Schließlich sind noch verschiedene Dramen von unbekannten Autoren zu erwähnen, als: „Liebe findet den Weg," „die Rache, oder eine Heirath in Newgate," „Süßmann, der Weiberhasser," „Andromane" u. s. w. Was soll man von all' diesen späteren Dramen sagen? Größtentheils im Kriegstumulte, oder wenigstens während einer unbehaglichen, den Musen ungünstigen Zeit entstanden, schwingen sie sich trotz der bisweilen unverkennbaren Talente ihrer Verfasser nicht zu der Höhe der Produkte der vorhergehenden Periode auf. Keines derselben erreicht Fletcher, Massinger oder Dekker, sie zehren von den Ueberbleibseln, welche diese größeren Vorgänger ihnen hinterlassen haben.

Vierundfünfzigster Abschnitt.

Geschichte der englischen Bühne.

Wir haben aus früheren Kapiteln ersehen, daß die englische Bühne gleich der anderer europäischer Völker und ähnlich dem vom Thespiskarren abstammenden griechischen Theater ihren Ursprung fand in den Mirakelstücken und Moralitäten des Mittelalters. Unter Heinrich VII., und mehr noch unter dem prachtliebenden und vergnügungssüchtigen Heinrich VIII. fanden vielfache Mummereien und theatralische Belustigungen statt; der Hof und der Adel hatten schon eine Art Schauspieler im Solde und ersterer sogar schon einen Intendanten der königlichen Belustigungen. Daß schon vor Heinrich VIII. ein Lustspiel des Plautus aufgeführt, daß sogar Luther auf die Bühne gebracht wurde, haben wir schon erwähnt. Wir finden dessenungeachtet schon im Jahre 1533 eine Proclamation gegen Uebelgesinnte gerichtet, welche Zwischenspiele aufführten, in denen die streitigen Religionspunkte erörtert wurden. Hauptsächlich war es die Londoner Stadtgemeinde, die schon von diesem frühen Zeitpunkte an und fast unausgesetzt die aufkeimende Bühne verfolgte, weil sie in ihr eine Quelle von Ruhestörungen und von Sittenverderbniß sah. Schon vor dem April 1543 hatte sie Verordnungen erlassen gegen Aufführung von Theaterstücken innerhalb des Weichbildes der Stadt und einige Schauspieler, die auf den Schutz eines hohen Adeligen pochend, dies Gebot mißachtet hatten, verklagt und ins Gefängniß geworfen. Als die Partei der strengkirchlich Ge-

sinnten, die namentlich auch mit puritanischem Fanatismus gegen die Entweihung des Sonntags durch theatralische Vorstellungen eiferte, mit der Thronbesteigung Eduard's VI. die Oberhand erhalten hatte, wurde am 6. August 1549 die Aufführung von Theaterstücken zur Volksbelustigung im ganzen Königreiche vorläufig auf zwei Monate, in der That aber auf einige Jahre lang untersagt, und als die Schauspieler im Jahre 1552 neuen Anlaß zur Unzufriedenheit durch politische und religiöse Anspielungen gaben, wurde ein noch schärferes Edict erlassen gegen Jeden, der ohne vorherige Erlaubniß ein Theaterstück aufführen oder drucken ließe. Kaum hatte die Königin Marie im Juli 1553 den Thron bestiegen, als auch sie eine Proclamation erließ gegen Aufführung von Theaterstücken und Zwischenspielen, die sich zum Zwecke setzten, die Lehren der Reformation zu verbreiten. Diese Proclamation wurde wenigstens zwei Jahre lang strenge aufrecht erhalten und jeder unfolgsame Schauspieler mit den Ohren an den Pranger genagelt. Nach Verlauf dieser Zeit wurde das Verbot zwar nicht in London, aber doch wenigstens im Innern des Landes mehrfach umgangen. Namentlich scheint dies im Norden Englands der Fall gewesen zu sein und es bedurfte der Dazwischenkunft der „Sternenkammer" im Jahre 1556 zur vollständigen Unterdrückung aller dramatischen Unterhaltungen im ganzen Königreiche. Nichtsdestoweniger wagten es schon Ein Jahr darauf einige Schauspieler, und zwar in London selbst, gewisse ungezogene Stücke aufzuführen, aber schon Tags darauf mußte der Lord Mayor gegen sie einschreiten. Auch der Mayor von Canterbury ließ zur selben Zeit einige Schauspieler festnehmen, die strenge bestraft wurden.

Es ist eigenthümlich, daß Elisabeth, unter deren Regierung das Drama einen nie geahnten Aufschwung nehmen sollte, gleich ihrem Bruder mit einen Verbote der Bühnenstücke ihre Regierung eröffnete. Eine zweite Proclamation modificirte indeß die-

ſes Verbot dahin, daß kein Stück ohne vorher bewilligte Licenz aufgeführt werden dürfe, und daß dieſe Licenz ſtets verweigert werden müſſe, wenn religiöſe oder politiſche Materien berührt würden. In ihrem erſten Regierungsjahre ließ die Königin bei einem Feſtſpiele am Hofe mitten in der Aufführung die Schauſpieler abtreten, weil etwas Mißfälliges im Texte enthalten war. Chalmers behauptet, die Verfolgungen der vorhergehenden Regierungen hätten Eliſabeth ohne ein Theater, ohne Dramen und ohne Schauſpieler gelaſſen. Theater (nämlich Gebäude) entſtanden freilich erſt mehrere Jahre nach ihrer Thronbeſteigung, gedruckte Dramen gab es keine, aber was Schauſpieler betrifft, ſo hatte Marie mehr für dieſe verwendet, als Eliſabeth; denn ſie erhielt die muſikaliſchen und theatraliſchen Einrichtungen ihres Vaters mit einem jährlichen Opfer von 2000—3000 Pfund nur allein für Salaire, abgeſehen von Koſt, Kleidung und Nebenausgaben, während Eliſabeth weit ökonomiſcher war.

Es wurde als ein ſehr ernſtes Geſchäft des Miniſters Cecil betrachtet, mythologiſche Masken entwerfen zu laſſen zur Feier einer im Jahre 1562 beabſichtigten Zuſammenkunft der beiden Königinen von England und von Schottland. Dieſe Zuſammenkunft indeß zerſchlug ſich bekanntlich, da Eliſabeth fürchtete, von der Schönheit ihrer Nebenbuhlerin in den Schatten geſtellt zu werden.

Um das Jahr 1563 wüthete die Peſt oder vielmehr ein von den engliſchen Truppen aus Holland herübergebrachtes anſteckendes Fieber in London, ſo daß daſelbſt allein 21,530 Perſonen daran geſtorben ſein ſollen. Dieſen Anlaß, wie auch jeden ähnlichen Unglücksfall in der Folge benützten die Pietiſten, um theatraliſche Vorſtellungen wenigſtens zeitweiſe, wenn nicht für immer, zu verpönen. Namentlich eiferte der Erzbiſchof Grindall gegen die Schauſpieler, welche er ein müßiges Volk ſchalt, die in allen guten Staatsverfaſſungen ehrlos geweſen ſeien,

deren unreiner Mund Gottes Wort profanire und die Jugend verführe.

Nichts destoweniger schien die Königin immer mehr Vergnügen an Masken und theatralischen Aufführungen zu finden; es wurden solche kostspielige Festlichkeiten im Jahre 1564 dem französischen Gesandten zu Ehren gegeben und im selben Jahre von den Kindern der Kapelle ein Trauerspiel Richard Edward's (vielleicht sein Damon und Pythias); auch die Knaben der Grammatikschule zu Westminster, die Paulskinder und die Studirenden an den Rechtsschulen und Universitäten hatten die Ehre, vor Ihrer Majestät spielen zu dürfen. Einzelne dieser Schauspiele existiren noch, von andern kennt man nur noch die Titel, und selbst von vielen nicht einmal mehr diese. Auf den Geschmack der Königin an Schauspielen scheint auch ihr Günstling Graf Leicester Einfluß gehabt zu haben, der ein großer Mäcen der Schauspieler war und selbst eine eigene Gesellschaft auf seine Kosten unterhielt, für welche er das erste königliche Patent erwirkte, welches vom 7. Mai 1574 datirt ist und ihnen die Aufführung von Lust-, Trauer-, Zwischen- und Bühnenspielen sowohl zur Belustigung der Königin, als ihrer Unterthanen, sowohl in der City von London als in ihrem Burgfrieden und allen anderen Städten und Marktflecken erlaubte. Dem Mandate: die Schauspieler der Königin in London gut zu behandeln, gehorchte nun zwar der Lord Mayor und der Gemeinderath Londons für den Augenblick, aber unwillig. Schon im folgenden Jahre (1575) indessen machten sie Verordnungen zur Beaufsichtigung der Theaterstücke, die, wenn strenge durchgeführt, fast jede Aufführung in der City unmöglich gemacht hätten.

Um Unordnungen und Unannehmlichkeiten zu vermeiden, die aus den Aufführungen von Theaterstücken entspringen, verbot die Staatsbehörde bei Geld- und Gefängnißstrafe die Aufführung jedes Theaterstückes, das nicht vorher durch den Lord

Mayor und den Hof der Aldermänner aufgestellten Personen durchgesehen und erlaubt worden sei. Jedes Stück müsse erst die Erlaubniß des Lord Mayor vor seiner öffentlichen Aufführung eingeholt haben und die Hälfte der Einnahme müsse zu wohlthätigen Zwecken verwendet werden. Alle nur möglichen schlimmen Folgen wurden dem Drama in die Schuhe geschoben: Raub, Verführung, Aufruhr; vor Allem aber wurde bei dem Ausbruche einer ansteckenden Krankheit, namentlich der Pest, die Bühne dafür verantwortlich gemacht, und bei solchen öffentlichen Calamitäten hatte die spießbürgerliche Gemeindebehörde immer die günstigste Gelegenheit zu endlosen Declamationen und Anschuldigungen. Alle Anstrengungen des Hofes vermochten es nicht, den Schauspielern eine unangefochtene Niederlassung in den der Jurisdiction des Lord Mayor unterworfenen Stadttheilen zu verschaffen. Kurz nach dem December 1575 wurde die Aufführung von Theaterstücken zeitweise ganz in der City untersagt. Die Behörde von Middlesex folgte diesem Beispiele, so daß der Königin arme Schauspieler, die unstät in der Umgebung von London umherirren mußten, eine Petition an den geheimen Rath richteten um Abhilfe und Bestätigung ihres Patents. Die Gemeindebehörde suchte nun jeden einzelnen Artikel ihrer Petition zu widerlegen; sie verlangte, da jede Schauspielergesellschaft, die spielen wollte, sich Ihrer Majestät Schauspieler nannten, ihre Anzahl und ihren Namen zu wissen. Ferner beantragten sie f l ndee Abhilfe, auf die aber der geheime Rath nicht einging: „Nur dann sollte öffentlich gespielt werden, wenn drei Wochen lang weniger als 50 Personen die Woche hindurch stürben, und dann nicht an Sonntagen, nie nach Eintritt der Nacht, auch sollten nur die Schauspieler der Königin geduldet werden."

Die Opposition der Gemeindebehörde, namentlich im Jahre 1575 hatte zum Resultat, daß drei Bühnen außerhalb der städtischen Gerichtsbarkeit entstanden: das Theater zu Blackfriars (durch James Burbadge 1576 gegründet trotz aller Opposition der Nachbarn), dann „das Theater" und „der Vorhang" in Shoreditch.

Wenn auch die Regierung der Königin der Aufführung von Theaterstücken in und um London günstig war, so war sie es nicht in den Universitätsstädten und deren Umgebung. Der Hauptgönner aller Schauspieler und Schauspiele war und blieb Graf Leicester. Als Elisabeth diesem Edelmanne, ihrem damaligen Liebhaber, in Schloß Kenilworth einen Besuch machte, wurde sie (wie wir ja aus Walter Scott wissen) mit glänzenden Maskenzügen unterhalten, mit allegorischen Aufführungen und Pantomimen. Ein George Gascoigne war der Verfasser der meisten Masken und ein William Hunnis der Aufseher der Kinder der königlichen Kapelle. Seit jener Zeit gingen die Lustbarkeiten der Königin sowohl an ihrem Hofe, als bei ihren Rundreisen im Lande munter fort. Der Ober-Intendant ihrer Vergnügungen war von 1573—1577 Sir Thomas Benger und vom December 1578 an Thomas Blagrave, vom Juli 1579 an Edmund Tylney; John Lyly, der Dichter, hatte sich ohne Erfolg um diesen Posten beworben. Für diese Vergnügungen wurden etwa 500—600 L. alle Jahre ausgegeben, für Musik jährlich etwa 700 L.

Die Stoffe waren größtentheils classische, wenigstens so viel sich aus den Titeln schließen läßt, auch Masken, Schäferspiele, italienische Schauspiele, deren Decorationen und Costüme viel Geld kosteten.

Im Jahre 1576/7 wurden ungefähr neun Stücke vor Elisabeth aufgeführt. Vom Meister (Intendanten) der Lustbarkeiten, dem noch ein Yeoman und Clerk of revels beistanden, wurde

erſt von allen Schauſpielen Probe gehalten, damit er die beſten zur Aufführung bei Hofe auswähle.

Im December 1581 entbrannte von Neuem der Kampf zwiſchen dem geheimen Rathe und der Stadtbehörde wegen Zulaſſung der Schauſpieler in London. Dem Lord Mayor wurde befohlen, gewiſſe Geſellſchaften, die beim geheimen Rath darum petitionirt hatten, in und um London herum ſpielen zu laſſen. Dieſer Befehl ſcheint aber die entgegengeſetzte Wirkung hervorgebracht zu haben. Der Lord Mayor erließ ein Verbot der Schauſpiele an Feſttagen und die Lords des geheimen Raths waren am 25. April 1582 gezwungen, einen ganz andern Ton anzuſtimmen, ſie „bitten" den Lord Mayor, ſein letztes Verbot der Schauſpiele an Feſttagen zu widerrufen, die Schauſpieler ſollten nach dem Abendgebete (mit Ausnahme der Sonntage) ſowohl in als außerhalb der City ihre Kunſt ausüben dürfen. Sobald eine Gefahr wegen anſteckenden Krankheiten drohe, möge man den Lords Mittheilung machen, die dann ſogleich Abhilfe ſchaffen würden. Es ſei doch der Vernunft angemeſſen, die Mimen zu anſtändigem Zeitvertreibe ſpielen zu laſſen, damit ſie um ſo mehr Vollkommenheit und Gewandtheit ſich aneigneten, bis ſie gerufen würden, vor der Königin aufzutreten. Letzteres Argument war immer der Schauſpieler hauptſächlichſte Vertheidigungswaffe, zugleich wollten aber die Lords eine angemeſſene vorherige Cenſur der Theaterſtücke nicht verwerfen, um Sittenverderbniß zu vermeiden. Die Citybehörde ließ übrigens nicht nach, theils direct, theils durch ihren Syndikus Fleetwood (der immer im ſchriftlichen Verkehre mit Lord Burleigh ſtand) gegen die unpolitiſche Ermuthigung theatraliſcher Vorſtellungen zu proteſtiren. Namentlich, als am 13. Januar 1583 im Parisgarden an einem Sonntage bei Gelegenheiten von Bärenhetzen eine der hölzernen Galerien unter der Maſſe der Zuſchauer zuſammenbrach, wobei acht Perſonen

getödtet und viele verletzt wurden, wandte ſich der Lord Mayor an Lord Burleigh und gleich dem puritaniſchen Prediger Field, der über dieſes Ereigniß eine Flugſchrift veröffentlichte, ſah er darin die Strafe Gottes für Entweihung des Sabbaths und bat dringend um Abhilfe ſolcher Lauheit im Dienſte des Herrn. „Er habe ſich deshalb bereits mit einigen Friedensrichtern der Grafſchaft in Vernehmen geſetzt, die zwar den beſten Eifer hätten, aber Mangel an Auftrag vorſchützten.“ Auch der gute Lord Leiceſter wurde von dem oben erwähnten puritaniſchen Prediger Field, der durch ſeinen Einfluß aus einer Gefängnißhaft entlaſſen worden, brieflich ermahnt, doch ſeine Hand abzuziehen von den Schauſpielern, damit die Gottesfürchtigen nicht länger betrübt würden.

Dieſer Unfall hatte indeß zur Folge, daß das Verbot; an Sonntagen Schauſpiele aufzuführen, nicht auf das Weichbild Londons beſchränkt blieb, ſondern allgemein wurde.

Der Lord Mayor und die Aldermänner ließen nicht nach in ihren Verfolgungen der Bühne; jeder unbedeutende Exzeß, jede Zuſammenrottung mußte ihnen zum Vorwande dienen. So ſandten ſie 1584 zwei Aldermänner an den Hof, um die Unterdrückung der zwei Schauſpielhäuſer in Shoreditch: „des Theaters“ und „Vorhangs“ zu erwirken, was ihnen auch, wie es ſcheint, wenigſtens für kurze Zeit, gelang.

Lord Burleigh ſtellte nichtsdeſtoweniger ſchon 1585 neue Licenzen für Schauſpieler aus, und im darauffolgenden Jahre hatte die Zahl der Mimen in der City beträchtlich zugenommen. Sie ſpielten mit Ausnahme des Sonntags täglich und ihre Anzahl ſoll ſich auf zweihundert belaufen haben, die ſämmtlich gute Geſchäfte machten. Auch die Gerichtshöfe wurden nicht lauer in der Aufführung von Schauſpielen. Gray's Inn zeichnete ſich beſonders in Masken und claſſiſchen Stücken aus. An dem Arrangement des Trauerſpiels „die Unglücksfälle Arthurs,“ wel-

ches vor der Königin in Greenwich im Februar 1588 aufgeführt wurde, hatte auch Franz Baco mitgewirkt. Der Erfolg machte aber die Schauſpieler üppig und ſie zogen Gegenſtände der Politik und Religion in ihren Kreis, namentlich den Martin Marprelate'ſchen Streit.

Dem Intendanten der königl. Beluſtigungen, dem, wie es ſcheint, immer noch eine Art Cenſur über die königl. Schauſpiele zuſtand, machte ſeine Vorſtellungen deshalb an Lord Burleigh, und die Folge war, daß der Lord Schatzmeiſter an den Lord Mayor ſchrieb und ihn beauftragte, alle theatraliſchen Vorſtellungen in ſeinem Gerichtsſprengel zu unterſagen.

Bereitwillig folgte die Citybehörde dieſem Befehl; doch konnte der Lord Mayor (November 1589) nur zwei Geſellſchaften ausfindig machen, von denen die eine, die des Lord Admiral, gehorchte, die andere aber, die des Lord Strange, ſich verächtlich weigerte, dem Befehl Folge zu leiſten und in Croſſe Keys noch desſelben Mittags ſpielte. Ihre Mitglieder wurden zum Theil verhaftet. Um für die Folge ähnliche Mißbräuche unmöglich zu machen, wurde noch in demſelben Jahre eine Commiſſion zuſammengeſetzt, beſtehend aus einer von dem Erzbiſchof von Canterbury zu ernennenden, in der Theologie wohlbewanderten Perſon, dann einem genügend gelehrten, mit Urtheilskraft verſehenen Individuum, welches der Lord Mayor zu deſigniren hatte, um dem Intendanten der Luſtbarkeiten, Tilney, beizuſtehen in ſeiner Reform des Luſt- und Trauerſpiels. Dieſe Obercenſurbehörde, die allen Stücken, die in und außerhalb Londons aufgeführt werden dürften, erſt Licenz ertheilen ſollte, iſt aber entweder gar nicht, oder nur auf ſehr kurze Zeit zu Stande gekommen, da man nichts weiter von ihrer Exiſtenz und Wirkſamkeit vernahm.

Auch währte dieſes Verbot der Schauſpiele ja nur kurze Zeit, wie überhaupt alle derartigen Verbote das Loos traf,

ſchlecht befolgt zu werden. Nicht einmal das Verbot, an Sonntagen zu ſpielen, wurde aufrecht erhalten, noch 1592 wurde in Surrey und Middleſex, namentlich in Southwark dagegen geſündigt. Auch die Vorſtellungen der Paulskinder in ihrer Singſchule traf um dieſelbe Zeit aus denſelben Gründen ein Interdict, welches ihnen etwa zehn Jahre lang die Ausübung der Schauſpielkunſt verbot. Auch ſie hatten Martin Marprelate auf die Bühne gebracht, wie überhaupt die Dichter damaliger Zeit gerne den Paulskindern und den Kindern der königl. Luſtbarkeiten Angriffe auf Privatperſonen und öffentliche Charaktere, auch Skurrilitäten aller Art, in den Mund legten, weil man derlei Invectiven von Kindern wegen ihrer Unmündigkeit leichter entſchuldigte. Verſpottungen des Königs von Spanien und der katholiſchen Religion blieben in Betracht der Zeitverhältniſſe ohnedies ſtraflos.

Das Verbot der Schauſpiele an den engliſchen Univerſitäten und in ihren Umgebungen, „um die Quellen, aus denen die Wiſſenſchaften zu allen Theilen des Reiches flößen, rein, ungetrübt zu erhalten," währte noch im Jahre 1593 fort. Nichtsdeſtoweniger ſahen die Beamten oft durch die Finger, namentlich in Cheſterton ſpielten mehrmals Geſellſchaften, die ſich königliche Schauſpieler nannten, um das Jahr 1593, da im Herbſt 1592 und 1593 wieder einmal die Peſt in London wüthete und die dortigen Theater deshalb geſchloſſen waren. Lord North, der in der Umgegend von Cambridge in Kirtling wohnte, protegirte ſie. Trotz dieſes Verbotes befahl die Königin der Univerſität Cambridge, ihr ein engliſches Luſtſpiel zu verfaſſen, da ihre Schauſpieler der Peſt halber nicht ſpielen könnten, was dieſe aber nur in lateiniſcher Sprache leiſten zu können erklärte.

Seit 1589 ſcheint das Departement der königl. Luſtbarkeiten in große Zerrüttung gerathen zu ſein. 1597 war ſchon zwei Jahre lang kein Gehalt mehr ausbezahlt worden. Der Commis

(Clerk) überreichte Lord Burleigh einen Plan zur Reform, nach welchem ein neuer Beamter, „Serjeant," die ganze Leitung übernehmen und Oeconomie einführen sollte. Inzwischen ließen die Väter der Stadt London nicht nach in Verfolgung der Bühnenerzeugnisse; besonders hatten sie es auf Nash und seine Produkte abgesehen, den sie wegen eines Tractätchens verfolgt hatten, und 1597 wegen seiner „Hunde-Insel," die er für des Lord Admirals Spieler geschrieben, einkerkerten, während sie das Schauspielhaus selbst aber eine Zeit lang schlossen.

Einige Monate nach dem Tode Burleigh's, 1598, zeigten sich die ersten Symptome von Seite der Regierung, theatralische Vorstellungen systematisch zu beschränken. Nur die privilegirten Gesellschaften des Lord Admirals und Lord Kämmerers blieben tolerirt; eine dritte Gesellschaft, die sich eingedrängt, sollte der Intendant der Lustbarkeiten mit Hilfe der Friedensrichter von Middlesex und Surrey unterdrücken. Doch scheint auch dieses Verbot nicht durchgeführt worden zu sein; denn auch das Schauspielhaus in Southwark erhielt sich trotz aller Petitionen und Besteuerungen, und auch in St. Pauls, Blackfriars und andern Orten spielte man lustig fort.

Der Bau des „Glücks," eines Schauspielhauses in Goldinglane, den 1599 der berühmte Edward Alleyn in Verbindung mit Philipp Henslowe unternahm, verursachte neue Bestürzung der Zeloten und erneuerte Petitionen. Die Entschließung der Regierung vom 22. Juni 1600 war auch diesmal eine den Schauspielern nicht günstige; sie beschränkte die Theater auf zwei, den „Globus" und das „Glück." Das erstere sollten die Schauspieler des Lord Kämmerers, das letztere die des Lord Admirals benützen; in jedem sollte die Woche nur zweimal, Sonntags und während der Fastenzeit aber gar nicht gespielt werden. Zum Glücke wurde diese Verordnung auch nicht befolgt. Man machte die sonderbare Wahrnehmung, daß von dem Augenblicke

an, als sich die Regierung den Schauspielern feindlicher zeigte, die Stadtbehörde sich bekehrte und solche mehr oder minder unter ihren Schutz nahm; sie bedauerte, daß der geheime Rath auf die Einflüsterungen der Puritaner hörte, sie schloß den „Vorhang" nicht, trotz eines Befehles des geheimen Rathes, obgleich daselbst sogar lebende Persönlichkeiten auf die Bretter gebracht worden waren, und der Schauspielhäuser und Schauspieler in und um London wurden immer mehr.

In einem Schreiben vom letzten Tage des Jahres 1601 tadelt die Regierung bitter die Nachlässigkeit der Richter von Middlesex und Surrey und befiehlt ihnen und dem Lord Mayor nochmals ernstlich an:

„jedes Schauspielhaus, außer den zwei privilegirten, zu „schließen."

Man hat aber allen Grund, anzunehmen, daß auch dieser Befehl unausgeführt blieb; denn beim Tode Elisabeths waren 10—11 stehende Theater dem Publikum geöffnet. So schwer fiel es selbst einer Regierung, etwas zu bekämpfen, wofür die Volksmeinung, die Volkssitten sich ausgesprochen hatten.

Fünfundfünfzigster Abschnitt.

Die Bühne unter Jacob I. und Karl I.

Jacob, der selbst Ansprüche auf Dichterruhm erhob, zeigte schon, ehe er den englischen Thron bestieg, als König von Schottland, daß er wirklich gesonnen sei, den theatralischen Vorstellungen jeden Vorschub zu leisten. Er erlaubte einer Gesellschaft englischer Schauspieler in Edinburg zu spielen und zwang die Puritaner, die mit Kirchenbann jeden Besucher des Theaters bedroht hatten, gelindere Saiten aufzuziehen. Kurze Zeit nach seiner Thronbesteigung in England ertheilte er auch den Schauspielern des Grafen Worcester und der Gesellschaft des Lorenz Fletcher, so wie William Shakespeare's ein Privilegium, im ganzen Reiche auftreten zu dürfen. Letztere hieß nun nicht mehr die Gesellschaft des Lord Kämmerers, sondern „die königlichen Schauspieler."

Auch andere Glieder der königlichen Familie liehen ihre Namen Schauspielergesellschaften, die bisher unter dem Schutze Adeliger gespielt hatten. So wurde aus der Gesellschaft Lord Worcester's die der Königin Anna, und Prinz Heinrich nahm die des Grafen Nottingham an. Später würde den Adeligen ganz untersagt Schauspieler unter ihrem Namen auftreten zu lassen. Auch die Kinder der Kapelle kamen unter den Schutz der Königin und diesen nun Kinder der Lustbarkeiten Ihrer Majestät

Samuel Daniel, der berühmte Dichter, hatte die Stücke, die sie aufführten, erst vorher zu prüfen und zu licensiren; denn trotz aller Protection war der König doch sehr empfindlich. Es ist bekannt, daß den Verfassern des Lustspiels: „Ho! ostwärts!“ der Verlust ihrer Ohren, oder noch Schlimmeres drohte, weil sie über die Schotten, oder die neugebackenen Ritter, die Jacob für Geld creirte, gespottet hatten; auch die königlichen Schauspieler erregten das allerhöchste Mißfallen ob der Aufführung eines Trauerspiels, das von der Verschwörung des Grafen Gowry handelte.

Die Besoldung des Intendanten der Lustbarkeiten wurde auf 100 L. erhöht nebst Hofkost; die Schauspieler behielten aber ihre 3 L. 6 Sh. Jahresgehalt.

Am Hofe vermehrte sich die Prachtliebe, namentlich die Hofmasken entfalteten einen früher nicht gekannten Glanz. Ganz besonders im Jahre 1606 wurde der Besuch des Königs von Dänemark mit nichts als Musik, Gelagen und Spielen gefeiert.

Auch wurde überall nach Kindern mit schönen Stimmen gefahndet; verloren diese nach dreijährigem Dienste ihre Stimmen, so erhielten sie auf des Königs Kosten eine entsprechende Erziehung.

Den Vorstellungen der öffentlichen Schauspieler wurden nicht nur keine Hindernisse in den Weg gelegt, sondern solche auch von Seite des Königs und des Adels aller Protection gewürdigt. Die Puritaner wurden zur Ruhe verwiesen und ihnen durch das Verbot: „den heiligen Namen Gottes in Schauspielen zu mißbrauchen“ eine ihrer Hauptwaffen aus der Hand gewunden. Ein Beweis der hohen Gnade, deren Jacob die Schauspieler würdigte, ist die Sage, daß er sich in einem eigenhändigen Briefe an Shakespeare, der um diese Zeit nicht mehr Schauspieler war, für das ihm im Macbeth gezollte Compliment bedankte.

Nach dem Tode Tylney's (1610) wurde Sir George Buc Intendant der königlichen Luſtbarkeiten. Selbſt der Tod des Prinzen Heinrich (6. November 1612) konnte nur auf kurze Zeit den Glanz der Hoffeſte verſcheuchen. Die Ankunft des Pfalzgrafen am Rhein, des ſpätern böhmiſchen Königs, und ſeine Vermählung mit der Prinzeß Eliſabeth gaben neuen Anlaß. In Folge dieſer Heirath übertrugen die Schauſpieler des verſtorbenen Prinzen Heinrich ihre Dienſte dem Pfalzgrafen und erhielten gleichfalls ein Patent. Die Stadtbehörde ſah aber immer noch mit ſcheelen Augen auf dieſelben. Als etwa 16 Lehrlinge das Luſtſpiel „das Schwein verlor ſeine Perle" im Whitefriarstheater aufführten, erfuhren die Sheriffs davon und nahmen 6 oder 7 der Schauſpieler gefangen mit ſich fort. Die anderen flohen. Man nahm (wol ohne Grund) an, daß der Lord Mayor mit dem Schweine und der vorige Lord Schatzmeiſter mit der Perle gemeint ſei.

Um das Jahr 1615 ſcheint ſich Shakeſpeare zurückgezogen zu haben, ſeine Meiſterwerke aber behaupteten ſich auf der Bühne; zu verwundern iſt, daß Shakeſpeare nie an den Hof gerufen wurde, um Masken zu komponiren, und ſeine Zeitgenoſſen ſeiner ſo wenig erwähnen. Erſt die Nachwelt ſollte ihn würdigen. — Selbſt auf der Reiſe nach dem Norden ließ ſich König Jacob von ſeiner Schauſpielergeſellſchaft und ſeiner Kapelle begleiten.

Während ſeiner Abweſenheit wollten Schauſpieler die kürzliche Ermordung des Marquis d'Ancre in Paris auf die Bühne bringen, aber der hohe Rath erfuhr es und erließ ein Verbot.

Nach Sir George Buc wurde Sir John Aſtley Intendant der Luſtbarkeiten (1622). Trotz der Protection von Seite des Königs und des Hofes waren ſchon zwanzig Jahre nach dem Tode Eliſabeth's ſowohl die Zahl der Theater, als

die der Schauspieler merklich geschwunden. Die Puritanischen Ansichten hatten mehr Boden gewonnen, der Zuschauer wurden immer weniger, das Einkommen der Schauspieler wurde geringer. Doch Bühnenwerke, welche die Ereignisse der Zeitgeschichte der öffentlichen Meinung anpaßten, brachen sich immerhin noch Bahn. Ein Schauspiel von Thomas Middleton wurde 1624 neun Tage hintereinander im „Globus" gegeben und die Einnahmen sollen sich auf mehr als 1500 L. belaufen haben. Das Stück aber wurde hierauf auf Allerhöchsten Befehl verboten und strenge Untersuchung eingeleitet, weil der spanische Gesandte sich beklagt hatte, daß sein König, der Graf Gondomar und der Bischof von Spoleto trotz des längst bestehenden Verbots, daß keine lebenden christlichen Könige dargestellt werden dürften, auf rohe und unehrenhafte Weise auf die Bretter gebracht worden seien.

Der Intendant der Lustbarkeiten bekam einen derben Verweis, und mit Gefängniß und andern strengen Strafen sollte gegen den Verfasser und die Darsteller eingeschritten werden, zur Warnung für die Zukunft. Aber der Dichter hatte sich geflüchtet und die Schauspieler, die sich durch die Licenz des Intendanten der Lustbarkeiten legitimiren konnten, kamen mit Verweisen davon; denn, nachdem der König selbst das Stück gelesen hatte, erklärte er, daß er ob des Fehlers eines Einzigen die ganze Gesellschaft nicht ruiniren wolle. Schon früher wurde Minister Gondomar in Balladen, Pasquillen und Theaterstücken mitgenommen, da die englische Nation gegen eine Verbindung des Kronprinzen mit einer spanischen Prinzessin eingenommen war. Als 1623 Prinz Karl diese beabsichtigte Verbindung fallen ließ und nach England zurückkehrte, wagte die Volksmeinung, sich durch dieses Stück Luft zu machen.

Am 27. März 1625 folgte Karl I. seinem Vater auf den Thron und die erste Handlung seines im Juni versammelten Parlaments war ein Verbot der Theatervorstellungen an Sonntagen. Karl selbst aber zeigte sich dem Schauspiele und den Schauspielern ebenso geneigt, wie sein Vater. Am 24. Juni erneuerte er seinen Schauspielern das königliche Patent, doch da die Pest in der Hauptstadt wüthete, mußten sie auf das Land, um daselbst ihre Kunst auszuüben. Da sie dort gewöhnlich schlecht aufgenommen wurden und die Pest fast ein Jahr währte, kamen sie sehr herunter, so daß ihnen der König 100 Mark Unterstützung bewilligen mußte, damit sie sich nur Garderobe anschaffen konnten. Auch für Musik gab der König viel aus; er hatte 58 Musiker in seinem Solde, Trompeter, Trommler und Pfeifer gar nicht gerechnet. Jeder hatte gegen 40 L. Jahresgehalt.

Sir H. Herbert, der bisher nur Substitut Sir J. Astley's gewesen, wurde um diese Zeit selbst Intendant der Lustbarkeiten. Schon König Jacob hatte zur Erbauung eines Amphitheaters in Lincoln's Inn Fields ein Patent gegeben, solches aber wieder zurückgenommen. Der neue König wurde ebenfalls darum angegangen und zeigte sich dem Plane günstig, wahrscheinlich aber auf Vorstellung der obigen Gesellschaften unterblieb der Bau dennoch. Es war auch kein Bedürfniß dazu vorhanden; denn im Jahre 1626 zum Beispiel standen fast alle Theater am Flußufer leer. Der Grund war, weil die Puritaner immer mehr Boden gewannen; man hielt es sogar jetzt für ungeeignet, daß die Knaben der königlichen Kapelle auch Schauspiele zur Unterhaltung des Hofes aufführten, es mußte unterbleiben.

Hofmasken wurden eifrig aufgeführt und der Hauptlieferant blieb immer noch der alte vom Schlag gerührte Ben

Jonſon. Da jede gewöhnlich 500 — 600 L. koſtete, kam es, daß trotz der reichlichen Zuſchüſſe des Staatsſchatzes um das Jahr 1628 der Intendant der Luſtbarkeiten außer ſeinem Salair noch 757 L. Schulden zu fordern hatte.

Am Hofe wurden die Intriguenſtücke Fletcher's den Shakeſpeare'ſchen Meiſterwerken vorgezogen. Beim Publikum erhielt ſich aber noch ein beſſerer Geſchmack.

Im November 1629 erhielt eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft Erlaubniß, im Blackfriarstheater zu ſpielen, wahrſcheinlich protegirt durch die Königin, die eine franzöſiſche Prinzeſſin war. Da ſah man zum erſtenmale Schauſpielerinen auftreten, was in Frankreich und Italien ſchon länger Sitte war, in England aber nicht anſprach. Die Puritaner ſchrieen Zeter über ſolche „Ungeheuer," die alle Scham abgelegt hätten. Sie wurden ausgeziſcht und mit Aepfeln geworfen. Dieſer ſchlechte Empfang hielt ſie aber nicht ab, nach vierzehn Tagen wieder und diesmal im „rothen Ochſen" aufzutreten und nach drei Wochen im „Glück" ihr Glück nochmals zu verſuchen. Sie machten überall gleiches Fiasko.

Man war ſehr ängſtlich, Aufführungen von Stücken zu erlauben, die Vorfälle der Politik berührten. Einem Trauerſpiele Maſſinger's wurde die Licenz verſagt, weil die Abſetzung des Königs Sebaſtian von Portugal durch Philipp II. von Spanien darin vorkam „und es die friedlichen diplomatiſchen Beziehungen ſtören könnte."

1631 wurde wieder einmal eine Petition der Einwohner von Blackfriars dem Biſchofe Laud eingereicht, die Entfernung der Schauſpieler zu erzielen, aber ohne Erfolg. Die höhere Geiſtlichkeit ging mit dem Hof. John Williams, Biſchof von Lincoln, führte ſogar Shakeſpeare's Sommernachtstraum an einem Sonntage in ſeinem Hauſe in London auf, was ihm die

Puritaner sehr verdachten. Diese hatten eine Art Vehmgericht mit Drohbriefen organisirt.

Am Hofe wurden die Masken immer kostspieliger; die des Jahres 1632 — 1633 betrugen weit über 2000 L. Vorzüglich die Königin war sehr verschwenderisch; sie spielte selbst mit in den Schäferspielen. Da war es nicht zu verwundern, daß der Unwille von Seite der Puritaner sich endlich Luft machte. Es erschien 1632 die Satyre: „Histriomastix, die Geißel der Schauspieler" von William Prynne. So feindlich ist nie, weder vorher, noch nachher, gegen das Schauspielwesen geschrieben worden. Es kamen darin Stellen vor, wo von Schauspielerinen, die stadtbekannte H — n seien, gesprochen wurde. Laud zeigte sie dem Könige mit dem Bemerken, daß das Buch hauptsächlich gegen die Königin und ihr Schäferspiel gerichtet sei. Der Verfasser wurde gefangen gesetzt, von der Sternkammer verurtheilt, zweimal an den Pranger gestellt, verlor einen Theil seiner beiden Ohren und wurde nebstdem zu einer Geldstrafe von 5000 L. und zum lebenslänglichen Kerker verurtheilt. Er trug es geduldig.

Auch an dem Lustspiele: „der Ball" von Shirley und Chapman, in welchem man einige Lords vom Hofe personifizirt glaubte, nahm man Anstoß; ebenso nahm die Mißstimmung der Puritaner zu. Auf dem Lande, in dem Marktflecken Banbury, wo viele Puritaner sich aufhielten, wurden Schauspieler trotz ihres königlichen Patentes als „wandernde Schurken" in's Gefängniß geworfen, und allgemeiner Unwille entstand, als Karl auf Laud's Rath die Verordnung Jakob's über gesetzmäßige Unterhaltungen am Sabbathtage ratificirte und veröffentlichen ließ. (18. Oktober 1633).

Im Herbste 1633 erneuten die Einwohner von Blackfriars ihre Beschwerde und der große Rath that Schritte, daß

Schauspielhaus von dort zu verlegen und die klagenden Theile schadlos zu halten. Mehrere Aldermänner sollten es untersuchen und das Eigenthum taxiren; zuletzt aber entstand kein anderes Resultat, als eine Straßenordnung für Kutschen, wahrscheinlich weil beim Könige selbst Fürbitte eingelegt worden war. Doch wurde darauf gesehen, daß die Schauspiele frei von Eiden, profanen Dingen und Obscönitäten seien.

Die Schauspieler des Königs, die sich Einschaltungen zu Ben Jonson's „magnetischer Dame" erlaubt hatten, wurden zur Rechenschaft und Gefängnißstrafe gezogen; dies machte den Intendanten der Lustbarkeiten noch ängstlicher, so daß er Vieles strich. Die Schriftsteller jener Zeit blieben indeß sehr fruchtbar: vom 16. November 1633 bis 30. Jänner 1634 wurden dreizehn neue Stücke vor dem Könige aufgeführt. Aus Opposition gegen die Puritaner wurden auch die königlichen Unterstützungen, die der Bühne zuflossen, beträchtlicher.

Das Fiasko, welches 1629 die französischen Schauspieler und Schauspielerinen gemacht, hielt eine andere Gesellschaft nicht ab, im Frühjahre 1635 über den Kanal zu kommen und sich unter den besonderen Schutz der Königin zu stellen. Sie spielte anfangs nur im Geheimen für die Königin, wurde aber von dieser dem Könige empfohlen und trat hierauf mit Beifall im „Hahnenkampf" auf. Die Concession machte sie hier aber der öffentlichen Meinung, keine Schauspielerinen auftreten zu lassen. Sie erhielt im Mai 1635 ein neues Theater in Drurylane.

Der Erfolg der Franzosen ermuthigte auch spanische Schauspieler, England zu besuchen und auch sie erhielten die Erlaubniß, vor dem Könige am 23. December 1635 auftreten zu dürfen. Der König, ohnedies immer in Geldverlegenheit, war auch bei verschiedenen Schauspieler-Gesellschaften für Vor-

(Clerk) überreichte Lord Burleigh einen Plan zur Reform, nach welchem ein neuer Beamter, „Serjeant," die ganze Leitung übernehmen und Oeconomie einführen sollte. Inzwischen ließen die Väter der Stadt London nicht nach in Verfolgung der Bühnenerzeugnisse; besonders hatten sie es auf Nash und seine Produkte abgesehen, den sie wegen eines Tractätchens verfolgt hatten, und 1597 wegen seiner „Hunde-Insel," die er für des Lord Admirals Spieler geschrieben, einkerkerten, während sie das Schauspielhaus selbst aber eine Zeit lang schlossen.

Einige Monate nach dem Tode Burleigh's, 1598, zeigten sich die ersten Symptome von Seite der Regierung, theatralische Vorstellungen systematisch zu beschränken. Nur die privilegirten Gesellschaften des Lord Admirals und Lord Kämmerers blieben tolerirt; eine dritte Gesellschaft, die sich eingedrängt, sollte der Intendant der Lustbarkeiten mit Hilfe der Friedensrichter von Middlesex und Surrey unterdrücken. Doch scheint auch dieses Verbot nicht durchgeführt worden zu sein; denn auch das Schauspielhaus in Southwark erhielt sich trotz aller Petitionen und Besteuerungen, und auch in St. Pauls, Blackfriars und andern Orten spielte man lustig fort.

Der Bau des „Glücks," eines Schauspielhauses in Goldinglane, den 1599 der berühmte Edward Alleyn in Verbindung mit Philipp Henslowe unternahm, verursachte neue Bestürzung der Zeloten und erneuerte Petitionen. Die Entschließung der Regierung vom 22. Juni 1600 war auch diesmal eine den Schauspielern nicht günstige; sie beschränkte die Theater auf zwei, den „Globus" und das „Glück." Das erstere sollten die Schauspieler des Lord Kämmerers, das letztere die des Lord Admirals benützen; in jedem sollte die Woche nur zweimal, Sonntags und während der Fastenzeit aber gar nicht gespielt werden. Zum Glücke wurde diese Verordnung auch nicht befolgt. Man machte die sonderbare Wahrnehmung, daß von dem Augenblicke

an, als sich die Regierung den Schauspielern feindlicher zeigte, die Stadtbehörde sich bekehrte und solche mehr oder minder unter ihren Schutz nahm; sie bedauerte, daß der geheime Rath auf die Einflüsterungen der Puritaner hörte, sie schloß den „Vorhang" nicht, trotz eines Befehles des geheimen Rathes, obgleich daselbst sogar lebende Persönlichkeiten auf die Bretter gebracht worden waren, und der Schauspielhäuser und Schauspieler in und um London wurden immer mehr.

In einem Schreiben vom letzten Tage des Jahres 1601 tadelt die Regierung bitter die Nachlässigkeit der Richter von Middlesex und Surrey und befiehlt ihnen und dem Lord Mayor nochmals ernstlich an:

„jedes Schauspielhaus, außer den zwei privilegirten, zu „schließen."

Man hat aber allen Grund, anzunehmen, daß auch dieser Befehl unausgeführt blieb; denn beim Tode Elisabeths waren 10—11 stehende Theater dem Publikum geöffnet. So schwer fiel es selbst einer Regierung, etwas zu bekämpfen, wofür die Volksmeinung, die Volkssitten sich ausgesprochen hatten.

Fünfundfünfzigster Abschnitt.

Die Bühne unter Jacob I. und Karl I.

Jacob, der selbst Ansprüche auf Dichterruhm erhob, zeigte schon, ehe er den englischen Thron bestieg, als König von Schottland, daß er wirklich gesonnen sei, den theatralischen Vorstellungen jeden Vorschub zu leisten. Er erlaubte einer Gesellschaft englischer Schauspieler in Edinburg zu spielen und zwang die Puritaner, die mit Kirchenbann jeden Besucher des Theaters bedroht hatten, gelindere Saiten aufzuziehen. Kurze Zeit nach seiner Thronbesteigung in England ertheilte er auch den Schauspielern des Grafen Worcester und der Gesellschaft des Lorenz Fletcher, so wie William Shakespeare's ein Privilegium, im ganzen Reiche auftreten zu dürfen. Letztere hieß nun nicht mehr die Gesellschaft des Lord Kämmerers, sondern „die königlichen Schauspieler."

Auch andere Glieder der königlichen Familie liehen ihre Namen Schauspielergesellschaften, die bisher unter dem Schutze Adeliger gespielt hatten. So wurde aus der Gesellschaft Lord Worcester's die der Königin Anna, und Prinz Heinrich nahm die des Grafen Nottingham an. Später würde den Adeligen ganz untersagt, Schauspieler unter ihrem Namen auftreten zu lassen. Auch die Kinder der Kapelle kamen unter den Schutz der Königin und hießen nun Kinder der Lustbarkeiten Ihrer Majestät.

Samuel Daniel, der berühmte Dichter, hatte die Stücke, die sie aufführten, erst vorher zu prüfen und zu licensiren; denn trotz aller Protection war der König doch sehr empfindlich. Es ist bekannt, daß den Verfassern des Lustspiels: „Ho! ostwärts!“ der Verlust ihrer Ohren, oder noch Schlimmeres drohte, weil sie über die Schotten, oder die neugebackenen Ritter, die Jacob für Geld creirte, gespottet hatten; auch die königlichen Schauspieler erregten das allerhöchste Mißfallen ob der Aufführung eines Trauerspiels, das von der Verschwörung des Grafen Gowry handelte.

Die Besoldung des Intendanten der Lustbarkeiten wurde auf 100 L. erhöht nebst Hofkost; die Schauspieler behielten aber ihre 3 L. 6 Sh. Jahresgehalt.

Am Hofe vermehrte sich die Prachtliebe, namentlich die Hofmasken entfalteten einen früher nicht gekannten Glanz. Ganz besonders im Jahre 1606 wurde der Besuch des Königs von Dänemark mit nichts als Musik, Gelagen und Spielen gefeiert.

Auch wurde überall nach Kindern mit schönen Stimmen gefahndet; verloren diese nach dreijährigem Dienste ihre Stimmen, so erhielten sie auf des Königs Kosten eine entsprechende Erziehung.

Den Vorstellungen der öffentlichen Schauspieler wurden nicht nur keine Hindernisse in den Weg gelegt, sondern solche auch von Seite des Königs und des Adels aller Protection gewürdigt. Die Puritaner wurden zur Ruhe verwiesen und ihnen durch das Verbot: „den heiligen Namen Gottes in Schauspielen zu mißbrauchen“ eine ihrer Hauptwaffen aus der Hand gewunden. Ein Beweis der hohen Gnade, deren Jacob die Schauspieler würdigte, ist die Sage, daß er sich in einem eigenhändigen Briefe an Shakespeare, der um diese Zeit nicht mehr Schauspieler war, für das ihm im Macbeth gezollte Compliment bedankte.

Nach dem Tode Tylney's (1610) wurde Sir George Buc Intendant der königlichen Lustbarkeiten. Selbst der Tod des Prinzen Heinrich (6. November 1612) konnte nur auf kurze Zeit den Glanz der Hoffeste verscheuchen. Die Ankunft des Pfalzgrafen am Rhein, des spätern böhmischen Königs, und seine Vermählung mit der Prinzeß Elisabeth gaben neuen Anlaß. In Folge dieser Heirath übertrugen die Schauspieler des verstorbenen Prinzen Heinrich ihre Dienste dem Pfalzgrafen und erhielten gleichfalls ein Patent. Die Stadtbehörde sah aber immer noch mit scheelen Augen auf dieselben. Als etwa 16 Lehrlinge das Lustspiel „das Schwein verlor seine Perle" im Whitefriarstheater aufführten, erfuhren die Sheriffs davon und nahmen 6 oder 7 der Schauspieler gefangen mit sich fort. Die anderen flohen. Man nahm (wol ohne Grund) an, daß der Lord Mayor mit dem Schweine und der vorige Lord Schatzmeister mit der Perle gemeint sei.

Um das Jahr 1615 scheint sich Shakespeare zurückgezogen zu haben, seine Meisterwerke aber behaupteten sich auf der Bühne; zu verwundern ist, daß Shakespeare nie an den Hof gerufen wurde, um Masken zu komponiren, und seine Zeitgenossen seiner so wenig erwähnen. Erst die Nachwelt sollte ihn würdigen. — Selbst auf der Reise nach dem Norden ließ sich König Jacob von seiner Schauspielergesellschaft und seiner Kapelle begleiten.

Während seiner Abwesenheit wollten Schauspieler die kürzliche Ermordung des Marquis d'Ancre in Paris auf die Bühne bringen, aber der hohe Rath erfuhr es und erließ ein Verbot.

Nach Sir George Buc wurde Sir John Astley Intendant der Lustbarkeiten (1622). Trotz der Protection von Seite des Königs und des Hofes waren schon zwanzig Jahre nach dem Tode Elisabeth's sowohl die Zahl der Theater, als

die der Schauspieler merklich geschwunden. Die Puritanischen Ansichten hatten mehr Boden gewonnen, der Zuschauer wurden immer weniger, das Einkommen der Schauspieler wurde geringer. Doch Bühnenwerke, welche die Ereignisse der Zeitgeschichte der öffentlichen Meinung anpaßten, brachen sich immerhin noch Bahn. Ein Schauspiel von Thomas Middleton wurde 1624 neun Tage hintereinander im „Globus" gegeben und die Einnahmen sollen sich auf mehr als 1500 L. belaufen haben. Das Stück aber wurde hierauf auf Allerhöchsten Befehl verboten und strenge Untersuchung eingeleitet, weil der spanische Gesandte sich beklagt hatte, daß sein König, der Graf Gondomar und der Bischof von Spoleto trotz des längst bestehenden Verbots, daß keine lebenden christlichen Könige dargestellt werden dürften, auf rohe und unehrenhafte Weise auf die Bretter gebracht worden seien.

Der Intendant der Lustbarkeiten bekam einen derben Verweis, und mit Gefängniß und andern strengen Strafen sollte gegen den Verfasser und die Darsteller eingeschritten werden, zur Warnung für die Zukunft. Aber der Dichter hatte sich geflüchtet und die Schauspieler, die sich durch die Licenz des Intendanten der Lustbgrkeiten legitimiren konnten, kamen mit Verweisen davon; denn, nachdem der König selbst das Stück gelesen hatte, erklärte er, daß er ob des Fehlers eines Einzigen die ganze Gesellschaft nicht ruiniren wolle. Schon früher wurde Minister Gondomar in Balladen, Pasquillen und Theaterstücken mitgenommen, da die englische Nation gegen eine Verbindung des Kronprinzen mit einer spanischen Prinzessin eingenommen war. Als 1623 Prinz Karl diese beabsichtigte Verbindung fallen ließ und nach England zurückkehrte, wagte die Volksmeinung, sich durch dieses Stück Luft zu machen.

Am 27. März 1625 folgte Karl I. seinem Vater auf den Thron und die erste Handlung seines im Juni versammelten Parlaments war ein Verbot der Theatervorstellungen an Sonntagen. Karl selbst aber zeigte sich dem Schauspiele und den Schauspielern ebenso geneigt, wie sein Vater. Am 24. Juni erneuerte er seinen Schauspielern das königliche Patent, doch da die Pest in der Hauptstadt wüthete, mußten sie auf das Land, um daselbst ihre Kunst auszuüben. Da sie dort gewöhnlich schlecht aufgenommen wurden und die Pest fast ein Jahr währte, kamen sie sehr herunter, so daß ihnen der König 100 Mark Unterstützung bewilligen mußte, damit sie sich nur Garderobe anschaffen konnten. Auch für Musik gab der König viel aus; er hatte 58 Musiker in seinem Solde, Trompeter, Trommler und Pfeifer gar nicht gerechnet. Jeder hatte gegen 40 L. Jahresgehalt.

Sir H. Herbert, der bisher nur Substitut Sir J. Astley's gewesen, wurde um diese Zeit selbst Intendant der Lustbarkeiten. Schon König Jacob hatte zur Erbauung eines Amphitheaters in Lincoln's Inn Fields ein Patent gegeben, solches aber wieder zurückgenommen. Der neue König wurde ebenfalls darum angegangen und zeigte sich dem Plane günstig, wahrscheinlich aber auf Vorstellung der obigen Gesellschaften unterblieb der Bau dennoch. Es war auch kein Bedürfniß dazu vorhanden; denn im Jahre 1626 zum Beispiel standen fast alle Theater am Flußufer leer. Der Grund war, weil die Puritaner immer mehr Boden gewannen; man hielt es sogar jetzt für ungeeignet, daß die Knaben der königlichen Kapelle auch Schauspiele zur Unterhaltung des Hofes aufführten, es mußte unterbleiben.

Hofmasken wurden eifrig aufgeführt und der Hauptlieferant blieb immer noch der alte vom Schlag gerührte Ben

Jonſon. Da jede gewöhnlich 500 — 600 L. koſtete, kam es, daß trotz der reichlichen Zuſchüſſe des Staatsſchatzes um das Jahr 1628 der Intendant der Luſtbarkeiten außer ſeinem Salair noch 757 L. Schulden zu fordern hatte.

Am Hofe wurden die Intriguenſtücke Fletcher's den Shakeſpeare'ſchen Meiſterwerken vorgezogen. Beim Publikum erhielt ſich aber noch ein beſſerer Geſchmack.

Im November 1629 erhielt eine franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft Erlaubniß, im Blackfriarstheater zu ſpielen, wahrſcheinlich protegirt durch die Königin, die eine franzöſiſche Prinzeſſin war. Da ſah man zum erſtenmale Schauſpielerinen auftreten, was in Frankreich und Italien ſchon länger Sitte war, in England aber nicht anſprach. Die Puritaner ſchrieen Zeter über ſolche „Ungeheuer," die alle Scham abgelegt hätten. Sie wurden ausgeziſcht und mit Aepfeln geworfen. Dieſer ſchlechte Empfang hielt ſie aber nicht ab, nach vierzehn Tagen wieder und diesmal im „rothen Ochſen" aufzutreten und nach drei Wochen im „Glück" ihr Glück nochmals zu verſuchen. Sie machten überall gleiches Fiasko.

Man war ſehr ängſtlich, Aufführungen von Stücken zu erlauben, die Vorfälle der Politik berührten. Einem Trauerſpiele Maſſinger's wurde die Licenz verſagt, weil die Abſetzung des Königs Sebaſtian von Portugal durch Philipp II. von Spanien darin vorkam „und es die friedlichen diplomatiſchen Beziehungen ſtören könnte."

1631 wurde wieder einmal eine Petition der Einwohner von Blackfriars dem Biſchofe Laud eingereicht, die Entfernung der Schauſpieler zu erzielen, aber ohne Erfolg. Die höhere Geiſtlichkeit ging mit dem Hof. John Williams, Biſchof von Lincoln, führte ſogar Shakeſpeare's Sommernachtstraum an einem Sonntage in ſeinem Hauſe in London auf, was ihm die

Puritaner sehr verdachten. Diese hatten eine Art Vehmgericht mit Drohbriefen organisirt.

Am Hofe wurden die Masken immer kostspieliger; die des Jahres 1632 — 1633 betrugen weit über 2000 L. Vorzüglich die Königin war sehr verschwenderisch; sie spielte selbst mit in den Schäferspielen. Da war es nicht zu verwundern, daß der Unwille von Seite der Puritaner sich endlich Luft machte. Es erschien 1632 die Satyre: „Histriomastix, die Geißel der Schauspieler" von William Prynne. So feindlich ist nie, weder vorher, noch nachher, gegen das Schauspielwesen geschrieben worden. Es kamen darin Stellen vor, wo von Schauspielerinen, die stadtbekannte H — n seien, gesprochen wurde. Laud zeigte sie dem Könige mit dem Bemerken, daß das Buch hauptsächlich gegen die Königin und ihr Schäferspiel gerichtet sei. Der Verfasser wurde gefangen gesetzt, von der Sternkammer verurtheilt, zweimal an den Pranger gestellt, verlor einen Theil seiner beiden Ohren und wurde nebstdem zu einer Geldstrafe von 5000 L. und zum lebenslänglichen Kerker verurtheilt. Er trug es geduldig.

Auch an dem Lustspiele: „der Ball" von Shirley und Chapman, in welchem man einige Lords vom Hofe personifizirt glaubte, nahm man Anstoß; ebenso nahm die Mißstimmung der Puritaner zu. Auf dem Lande, in dem Marktflecken Banbury, wo viele Puritaner sich aufhielten, wurden Schauspieler trotz ihres königlichen Patentes als „wandernde Schurken" in's Gefängniß geworfen, und allgemeiner Unwille entstand, als Karl auf Laud's Rath die Verordnung Jakob's über gesetzmäßige Unterhaltungen am Sabbathtage ratificirte und veröffentlichen ließ. (18. Oktober 1633).

Im Herbste 1633 erneuten die Einwohner von Blackfriars ihre Beschwerde und der große Rath that Schritte, das

Schauspielhaus von dort zu verlegen und die klagenden Theile schadlos zu halten. Mehrere Aldermänner sollten es untersuchen und das Eigenthum taxiren; zuletzt aber entstand kein anderes Resultat, als eine Straßenordnung für Kutschen, wahrscheinlich weil beim Könige selbst Fürbitte eingelegt worden war. Doch wurde darauf gesehen, daß die Schauspiele frei von Eiden, profanen Dingen und Obscönitäten seien.

Die Schauspieler des Königs, die sich Einschaltungen zu Ben Jonson's „magnetischer Dame" erlaubt hatten, wurden zur Rechenschaft und Gefängnißstrafe gezogen; dies machte den Intendanten der Lustbarkeiten noch ängstlicher, so daß er Vieles strich. Die Schriftsteller jener Zeit blieben indeß sehr fruchtbar: vom 16. November 1633 bis 30. Jänner 1634 wurden dreizehn neue Stücke vor dem Könige aufgeführt. Aus Opposition gegen die Puritaner wurden auch die königlichen Unterstützungen, die der Bühne zuflossen, beträchtlicher.

Das Fiasko, welches 1629 die französischen Schauspieler und Schauspielerinen gemacht, hielt eine andere Gesellschaft nicht ab, im Frühjahre 1635 über den Kanal zu kommen und sich unter den besonderen Schutz der Königin zu stellen. Sie spielte anfangs nur im Geheimen für die Königin, wurde aber von dieser dem Könige empfohlen und trat hierauf mit Beifall im „Hahnenkampf" auf. Die Concession machte sie hier aber der öffentlichen Meinung, keine Schauspielerinen auftreten zu lassen. Sie erhielt im Mai 1635 ein neues Theater in Drurylane.

Der Erfolg der Franzosen ermuthigte auch spanische Schauspieler, England zu besuchen und auch sie erhielten die Erlaubniß, vor dem Könige am 23. December 1635 auftreten zu dürfen. Der König, ohnedies immer in Geldverlegenheit, war auch bei verschiedenen Schauspieler-Gesellschaften für Vor-

ſtellungen bei Hofe im Rückſtand; ſie erhielten ihr Honorar oft lange Zeit nachher. Am vergnügungsſüchtigſten blieb die Königin; der Maske im Middletemple wohnte ſie in bürgerlicher Tracht mit ihren Damen bei.

Im Jahre 1636 wüthete die Peſt ſo ſtark, daß theatraliſche Vergnügungen zeitweiſe verboten werden mußten und die Schauſpieler erhielten Päſſe auf's Land, mußten aber auch dem König auf ſeiner Reiſe ihre Aufwartung machen. Erſt Februar 1637 wurden ſie wieder nach London gelaſſen, aber ſchon am 1. Mai ihre Vorſtellungen wieder verboten. Die des „Hahnenkampfes" leiſteten keinen Gehorſam und wurden beſtraft. Erſt am 20. Oktober desſelben Jahres durften ſie wieder auftreten. Um dieſe Zeit erſchien auch eine Verordnung gegen den Druck von Stücken zum Nachtheile der Schauſpieler, die ſie von den Verfaſſern gekauft hatten; denn während die Bühne geſchloſſen war, hatten Einige dergleichen gedruckt. Nach dieſer Pauſe nahm der Beſuch der Theater wieder ſehr zu.

König Karl nahm bis auf das Minutiöſeſte Antheil am Drama. Er ſah ſelbſt das Werk Maſſinger's „König und Unterthan" durch, und ſtrich Stellen, die der König ſpricht, als: „zu übermüthig."

Im Jahre 1639 erhielt Davenant, der in großer Gunſt bei König Karl ſtand, Erlaubniß zum Bau eines neuen Theaters, den er aber wieder aufgeben mußte, wol in Folge der Einwendungen von Seiten des Lord Mayor und der Londoner Bürgerſchaft.

Im Mai 1640 fiel die junge Schauſpielergeſellſchaft unter William Beeſton in Ungnade des wol in Folge der unruhigen Zeiten ſchlechtgelaunten Hofes, weil ſie ein Stück aufgeführt, das nicht vorher vom Intendanten der Luſtbarkeiten durchgeſehen worden. Der König beklagte ſich über unpaſſende

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Anſpielungen auf Zeitverhältniſſe und forderte die Beſtrafung der Schuldigen. Beeſton wurde auch verhaftet und ſeiner Geſellſchaft eine Zeitlang verboten, zu ſpielen. Der Kampf des Königs mit dem Parlamente wurde nun immer gefährlicher und der entſcheidende Schritt, den der Monarch am Tage vor dem Dreikönigsfeſte 1642 that, als er perſönlich ſich in's Parlament verfügte und dort die Auslieferung von fünf Mitgliedern verlangte, machte die Kluft unausfüllbar. Da fehlte natürlich dem Könige und der Königin die Stimmung, Theatervorſtellungen beizuwohnen; nur der Prinz beſuchte das Luſtſpiel: „die höhnende Dame," die Tags darauf aufgeführt wurde und das einzige während der ganzen Weihnachtszeit gegebene Stück blieb.

Die letzten zwei Werke, die Sir H. Herbert zu cenſiren hatte, waren von einem gewiſſen Kirke verfaßt; eines davon verbrannte er wegen anſtößiger Stellen. Im Auguſt 1642 begann ſchon der Kampf der beiden Gewalten; der erſte blutige Zuſammenſtoß fand am 22. September ſtatt.

Beide Parlamentshäuſer erließen am 2. September eine Verordnung: „die Unterdrückung öffentlicher Bühnenſtücke im ganzen Königreiche während dieſer unheilvollen Zeit" betreffend. Es war dies eine politiſche Maßregel; man nahm dadurch den Dichtern und Schauſpielern die Gelegenheit, auf die öffentliche Meinung zum Nachtheil des puritaniſchen Parlaments zu wirken.

Zwei Jahre nach Veröffentlichung dieſes Verbotes (am 6. Oktober 1644) wurde es ſchon übertreten durch Schauſpieler am Theater von Salisburyhof, die das Stück: „ein König und doch kein König" aufführten. Die Sheriffs von London aber zerſtreuten die Zuhörer und verhafteten einen der Schauſpieler, einen gewiſſen Reade, Komiker von großem Rufe. Der Groll der brodloſen Künſtler, die großen Theils

zur königlichen Armee gegangen waren, machte sich auch durch Pamphlete zur Verhöhnung der Parlamentsanhänger Luft.

Die besten dieser Flugschriften sind: „Gewisse Vorschläge zur Beachtung für die ehrwürdigen Parlamentshäuser“ und „des Schauspielers Klage über Verweisung zur Ruhe und Verbannung aus seinen Häusern.“

Da die Verordnung vom 2. September 1642 sich nicht von hinreichendem Erfolge erwies, so wurde am 22. Oktober 1647 eine neue von beiden Parlamentshäusern erlassen „zur bessern Unterdrückung der Schauspieler.“ Die Widerspänstigen sollten als Gauner bestraft werden. Aber es scheint, je strenger die Schauspiele verboten wurden, um so mehr gelüstete Manchem nach der verbotenen Frucht. Am 22. Januar 1648 wurde dem Hause der Gemeinen die Mittheilung gemacht, daß noch immer Schauspiele in verschiedenen Theilen London's und Middlesex' aufgeführt würden. Da wußte man nun keinen bessern Rath, als zu verordnen, daß alle Logen, Sitze und Bänke in den Schauspielhäusern weggenommen werden sollten, um diese unbrauchbar für solche Zwecke zu machen. Die Schauspieler sollten bei der ersten Uebertretung gefangen gesetzt und um Geld gestraft, im zweiten Uebertretungsfalle aber als unverbesserlich gepeitscht werden. Jeder Schauspieler wurde an und für sich für einen Landstreicher erklärt. Die Einnahme sollte an die Armen vertheilt, jeder Zuhörer um fünf Schillinge gestraft werden.

Selbst diese außerordentliche Strenge vermochte nicht, das vollständige Aufhören der Theatervorstellungen zu bewirken und das Haus der Gemeinen fand es nun am 13. September 1648 für nöthig, einen Profoß zu ernennen, der unter Anderem auch das Amt hatte, alle Balladensänger zu verhaften und alle Schauspiele zu unterdrücken. Aber selbst der Profoß konnte heimliche Vorstellungen nicht

verhüten. So überraschte ein Reiterhaufen am 20. December 1649 in der St. Johnsstraße einige Schauspieler und führte sie in's Gefängniß, nachdem er sie ihrer Garderobe beraubt hatte. Der letzte bekannte Act von Widersetzlichkeit von Seite der Schauspieler geschah zu Witney in Oxfordshire, wo zuletzt „Mucedorus" von wandernden Künstlern aufgeführt wurde und zwar ohne die geringste Belästigung derselben nach sich zu ziehen.

Sechsundfünfzigster Abschnitt.

Hofmasken.

An den prachtliebenden Höfen der Tudors und Stuarts waren die Hauptbelustigung die für die fürstlichen Personen und ihre Höfe verfaßten und von ihnen aufgeführten Theaterstücke: „die Hofmasken," eigentlich nur Spielereien, welche aber die größten Dichter, wie Jonson und Milton, zu schreiben nicht unter ihrer Würde fanden. Auch für den Hof Ludwig's XIV. schrieb Molière solche Divertissements und Ballets, (in denen Ludwig als Jupiter oder Apollo, seine Höflinge als niedere Gottheiten auftraten) deren glänzende Ausstattung auf Bezauberung des weiblichen Theiles des Hofes berechnet war. In England waren die Königinen Anna von Dänemark und Henriette von Frankreich eifrige Mitspielerinen und erbitterten höchlich dadurch die Puritaner, die aber, wie Prynne, ihre kecken Satyren mit Verlust der Ohren büßen mußten.

Schon vor den blutigen Zeiten des Krieges der Rosen, besonders am glänzenden Hoflager Eduard's III., finden sich die ersten Spuren dieser Vergnügungen. Revels und Shows kamen nicht nur allein am Hofe, sondern auch an den Universitäten und Gerichtshöfen zur Aufführung. In der ersteren, unblutigen Hälfte der Regierung Heinrich's VIII. wurden derartige Belustigungen sehr beliebt, die Galanterie des weibersüchtigen Königs gab ihnen ein eigenes Gepräge; so z. B. maskirte er sich

mit einigen Höflingen als Ritter und erstürmte die von sechs Hofdamen vertheidigte Fortresse dangereuse.

Anfangs war natürlich Scenerie und Kleiderpracht die Hauptsache; doch mußte später außer der Malerkunst auch Gesang, Musik, Dichtkunst zur Verschönerung dieser Darstellungen beitragen. Krönungen, Geburt eines Prinzen oder Hochzeit eines hohen Adeligen, Besuch eines fremden Herrschers, einem Gesandten zu erweisende Ehren gaben die Veranlassungen dazu. Natürlich war nach dem Geschmacke der Zeit Alles in Allegorie und Personification gekleidet. Die Handlung bestand in einer einfachen allegorischen und mythologischen Scene, in denen auf die Veranlassung des Gelegenheitsgedichtes Anspielungen gemacht und Complimente nicht gespart wurden.

Collier theilt eine Maske mit, die bei einer beabsichtigten freundlichen Zusammenkunft Elisabeth's mit Maria Stuart um's Jahr 1562 aufgeführt werden sollte, in der „Klugheit" und „Mäßigung" auf goldenen und rothen Löwen reiten und ihr Gefolge von maskirten Damen die „Zwietracht" und „falsches Gerücht" an goldenen Stricken gefangen hereinführen und in das Gefängniß „der ewigen Vergessenheit" werfen, woselbst sie mit dem Schlüssel nunquam für ewig eingeschlossen werden, worauf die Trompeter blasen und die englischen Damen die fremden Adeligen zum Tanze engagiren sollten.

In der zweiten Nacht kommt der Friede in einem Siegeswagen, gezogen von einem Elephanten, auf welchem die Freundschaft sitzt, die sich aber zurückzieht und den Frieden bei der Klugheit und Mäßigung läßt, worauf ein Springbrunnen den edelsten Wein aussprudelt, während dessen die englischen Cavaliere mit den schottischen Damen eine Maskerade aufführen.

In der dritten Nacht sucht die „stolze Verachtung" in Begleitung einer Schlange, „der wohldurchdachten Bosheit," die Zwietracht und den bösen Leumund zu befreien; die erste wird

aber in die Flucht geſchlagen und letztere getödtet. Den Schluß bildet ein Geſang, der ſo harmoniſch als möglich ſein ſoll.

Unter Jakob's I. Regierung erreichten die Masken den Höhepunkt des Glanzes. Dieſer Monarch verwendete bedeutende Summen auf prachtvolle Ausſtattung derſelben und die Königin, die Prinzen und der Adel nahmen Theil daran. Die bedeutendſten dichteriſchen und muſikaliſchen Talente, ſowie alle Künſte der Decoration und Maſchinerie wurden zugezogen. Letztere hatte ſeit der erſten Zeit des Drama's bedeutende Fortſchritte gemacht.

Die erſte Hofmaske unter Jakob I. lieferte Daniel und die Königin mit ihren Damen führte ſie auf. Eine andere wurde 1607 bei Vermählung des Lord James Hay mit Anna, Tochter Lord Denny's aufgeführt. Sie war verfaßt von Dr. Thomas Campion, der ſeiner Zeit als Poet und Muſiker gefeiert war, jetzt aber vergeſſen iſt.

Die große Halle des Palaſtes war prachtvoll decorirt, ein Theil derſelben für die Zuhörer hergerichtet, in deren Mitte der königl. Sitz angebracht war, den 28 der geſchickteſten Muſiker und ſechs Sänger der Kapelle umgaben. Der Vorhang war eine dunkle Wolke, die weggezogen wurde und ein ſchönes Thal ſehen ließ mit grünen und goldenen Bäumen und den herrlichen allegoriſchen Wohnungen Flora's und der Nacht (Diana's); letztere auf ſchwarzen Säulen mit goldenen Sternen, Eulen und anderen Nachtvögeln, die ſtets künſtliche Bewegungen machten. Cynthia beklagt den Verluſt ihrer Nymphe; Flora tröſtet ſie: „die Neuvermählte würde ihr vielleicht zehn Nymphen für eine geben," worauf ſie ſich auch in der That tröſtet. Verſenkungen, Tänze, Aufzüge und Duette folgen und zuletzt verneigen ſich die Masken vor dem Könige und folgen ihm in den Bankettſaal.

Jonſon, der mit ſeiner mythologiſchen und claſſiſchen Weisheit hier Waſſer auf ſeine Mühle fand, arbeitete ſolche Masken

mit großer Vorliebe. Sie enthalten hochpoetiſche Stellen und ſelbſt die beſchreibende Proſa iſt zart und graziös. Daß manches fade Wortſpiel, manche ungeſchickte Allegorie mit durchſchlüpfte, war unvermeidlich.

Auch Daniel, Dekker, Middleton ſuchten eine Ehre darin, Masken für den Hof zn ſchreiben.

Im Jahre 1615 führten die Höflinge eine Maske zum Lobe der, beiläufig bemerkt, ſehr zweifelhaften Gerechtigkeitsliebe des Königs auf, in der das eiſerne Zeitalter mit ſeinen Uebeln erſcheint, welch' letztere nach dem Schalle von Trommeln, Trompeten und kriegeriſcher Muſik tanzen, aber von Pallas mit ihrer Aegide in Statuen verwandelt werden, worauf Aſträa und das goldene Zeitalter ſingend herabſteigen und überhaupt Alles ſingt und mit den Damen Galliarden und Corantos tanzt.

Die Hauptarbeit bei dieſen Masken hatte der Maſchiniſt, vorzüglich der Architekt Jones, der eine große Kunſt und Erfindungsgabe entwickelte. Die Scenerie verwandelte ſich oft dreimal, z. B. in eine Anſicht des Whitehall-Palaſtes mit dem Bankethauſe, dann in Wolken, Wälder u. dgl. Das muſikaliſche Departement beſorgte Henry Lawes.

Die Koſten der Masken ſeit der Thronbeſteigung Jakob's bis 1609 (alſo in ſechs Jahren) betrugen 4215 L. Eine (von den 23, die Ben Jonſon verfaßte, bei Gelegenheit der Vermählung Sir Philipp Herbert, des Grafen Eſſex u. ſ. w.) beſchreibt John Pory. Inigo Jones, Ben Jonſon und alle Schauſpieler und Schauſpielerinen zeichneten ſich darin aus. Letztere hatten alle Reiherfedern, Juwelen und Perlſchnüre, die aufzutreiben waren, gekauft oder geliehen.

Im Jahre 1615—1618 wollten verſchiedene adelige Damen auf eigene Koſten Masken aufführen, es wurde aber nicht erlaubt.

König Karl und seine Gemahlin, die französische Prinzeß, liebten die Masken fast noch mehr, als Jakob und traten selbst häufig darin auf; so z. B. der König in Davenant's „Brittania triumphans." Auch der Herzog von Lennox, die Grafen von Devonshire, Carlisle u. A. werden als Mitspielende genannt.

Eine Reihenfolge von Festen mit Musik, Spiel und Tanz zog ein in die Hallen des Whitehall-Palastes, von dem aus dann später der leichtsinnige Fürst das Blutgerüste besteigen mußte, großentheils in Folge des Hasses, den er und die Königin, die selbst an Sonntagen solche Vorstellungen nicht unterließ, von Seite der Puritaner sich zugezogen, deren Macht von Tag zu Tag zunahm, und der kopflosesten Verschwendung des Hofes. Er, der stets geldlose, mit seinen Unterthanen zerfallene König gab noch im Jahre 1635 für eine einzige Maske 1400 L. Sterling aus, die größte Summe, die je am Hofe für eine solche ausgegeben wurde.

Auch die vier Gerichtshöfe mußten aus Opposition gegen die Puritaner und als Demonstration gegen die Prynne'sche Satyre einen nie gekannten Glanz und eine beispiellose Verschwendung bei ihren Vorstellungen entfalten. Zur Maske „Triumph des Friedens" von Shirley, mit Decorationen und Maschinerie von Inigo Jones, kostete allein die Musik tausend, die Garderobe der Reiter gegen zehntausend L. Sterling. Ist es da ein Wunder, daß eine Reaction nicht ausblieb, und der finstere, gottesfürchtige, über die Zerrüttung des Landes, über das Elend des Volkes brütende Puritaner derart erbittert wurde, daß nur das Blut des Königs eine würdige Sühne schien, für „solchen heillosen, heidnischen Gottesdienst?"

Siebenundfünfzigster Abschnitt.

Einiges über die alten Theater London's.

1. Das Theater,

vorzugsweise so genannt, lag in Shoreditch außerhalb der Jurisdiction des Lord Mayor, und dicht neben daran ein zweites Theater „der Vorhang." In beiden wurden gegen das Ende des 16. Jahrhunderts Trauerspiele, Lustspiele und Historien aufgeführt, aber keine „Activitäten" mehr, mit welchem Namen man die Vorstellungen der Gaukler, Voltigeurs und Seiltänzer bezeichnete. Früher stand dort das Kloster des heil. Johann des Täufers von Holywell, das unter Heinrich VIII. abgebrochen wurde. Das „Theater" bestand schon 1576 und für zwei oder drei Pence konnte man zu jener Zeit dort und im Parisgarden und der Bell Savage (dem Hofe eines Wirthshauses) auch Bärenhetzen, Zwischen- und Fechterspiele mit ansehen. Damals waren schon Schauspiele über Stadt und Land verbreitet und es wurde nicht nur auf temporär errichteten Gerüsten, sondern in mehreren, eigens dafür erbauten Theatern gespielt. Der „Vorhang" wurde einige Jahre später erbaut, als das „Theater." Um das Jahr 1589 war eine Gesellschaft von Schauspielern unter dem berühmten John Laneham, der 1583 zu einem Schauspieler der Königin ernannt worden war, im Besitze des Theaters. Nach dem Jahre 1598 hörte man nur wenig von

ihm; es war verlassen. Wahrscheinlich war es nur aus Holz erbaut und mag nach Verlauf von zwanzig Jahren unbrauchbar geworden sein.

2. Der Vorhang

verdankt höchst wahrscheinlich, gleich dem Blackfriarstheater, seinen Ursprung der Vertreibung der Schauspieler aus der City im Jahre 1575. Zwei Jahre später war er schon ein von der volkreichen Nachbarschaft sehr besuchter Vergnügungsplatz. Sein Aushängezeichen soll ein gestreifter Vorhang gewesen sein. Wir wissen nicht, welche Gesellschaft im Anfange dort spielte. Nach der Thronbesteigung Jakob's I. benützten ihn die Schauspieler des Prinzen Heinrich, früher im Dienste des Grafen Nottingham. Als 1599 das „Glück" in Goldenlane erbaut wurde, ward als Bedingung festgesetzt, daß, sobald das „Glück" fertig sei, der „Vorhang" eingerissen oder zu einem andern guten Zwecke verwendet werden müsse, damit die Schauspielhäuser nicht so sehr überhand nähmen. Dies wurde aber umgangen und den Puritanern eine Nase gedreht. Die Stücke, die im „Vorhang" aufgeführt wurden, waren größtentheils Jigs, Possen, niedrige Komik, grobe Humoristik.

Um das Jahr 1615 muß keine regelmäßige Schauspielergesellschaft im Besitze des „Vorhangs" gewesen sein, da einige junge Leute der City Wentworth Smith's „Hector von Deutschland" dort zur Aufführung brachten. 1622 benützten ihn aber noch die Schauspieler des Prinzen Karl und er muß damals noch eines gewissen Rufes für neue Schauspiele genossen haben. Anfangs der Regierung Karl's I. scheint aber der „Vorhang" in Verfall gerathen und nur noch zur Aufführung von Preisgefechten benützt worden zu sein.

3. Das Blackfriarstheater

wurde im Jahre 1576 von James Burbadge und Consorten erbaut, die 1574 ein königl. Privilegium als Diener des Grafen Leiceſter erhalten hatten, aber ſchon im folgenden Jahre aus der City London's vertrieben wurden. Sie flüchteten ſich in das Weichbild des aufgelöſten Kloſters Blackfriars und konnten hier, wohin der Machtſpruch des Lord Mayor nicht reichte, ferneren Verfolgungen ruhig entgegenſehen.

Es iſt wahrſcheinlich, daß auch die Kinder der königl. Kapelle Antheil an der Erbauung dieſes Theaters hatten und dort ſpielten. Sie hießen nach dieſer Bühne bald die Kinder von Blackfriars.

Im Jahre 1596, alſo nachdem es ſchon zwanzig Jahre beſtanden hatte, wurden für dieſes Theater umfaſſende Reparaturen nöthig und von manchen Zeloten wurde an den geheimen Rath petitionirt, ſolche nicht zu dulden. Gegenpetitionen der Schauſpieler des Lord Kämmerers (worunter auch Shakeſpeare als der Fünfte in der Reihenfolge), erwirkten aber, daß ſie ſolche ungehindert vollenden durften. Es wurde demnach reparirt und bedeutend vergrößert und 1599 und die darauf folgenden Jahre ließ Jonſon dort ſeine Stücke aufführen.

Als Jakob I. auf den Thron gelangte, nannte ſich die Geſellſchaft der Paulskinder „Kinder der Luſtbarkeiten Sr. Majeſtät" in Folge eines königl. Patentes; desgleichen nahmen dann die Schauſpieler des Lord Kämmerers den Titel: königl. Diener an und beide Geſellſchaften benützten auch ferner gemeinſam das Blackfriarstheater.

Bald nach 1609 zogen aber die Kinder nach dem Whitefriarstheater und 1619 bei Ertheilung eines neuen Patentes verblieben die Diener des Königs im alleinigen Beſitze dieſes Theaters. Im Jahre 1625, als König Karl das Patent ſeines

Vaters erneuerte, wurde das Theater noch benützt, obgleich zwei Jahre zuvor im anstoßenden Hause sich die fürchterliche Katastrophe ereignet hatte, die an hundert Personen das Leben gekostet. Im Jahre 1632 klagt aber Jonson über die „niedrigen Stücke," die kürzlich dort aufgeführt worden seien. Trotzdem muß es aber noch 1631 sehr besucht gewesen sein, da in diesem Jahre und zwei Jahre später dem Bischofe von London Petitionen eingereicht wurden, die über die Unannehmlichkeiten klagten, welche die Menge von Kutschen auf dem Wege nach und von diesem Theater verursachte. Bischof Laud, der kein Freund der Puritaner war, schenkte diesen Petitionen keine Berücksichtigung.

Das Blackfriarstheater blieb offen, bis es das Loos aller Bühnen traf: um das Jahr 1642 zeitweise und 1647 dauernd geschlossen zu werden. Nach der Restauration wurde es nicht zu neuem Leben erweckt; es war inzwischen ein altes Gebäude geworden und die Bretter, auf denen Shakespeare's und Ben Jonson's Gestalten geschwebt hatten, wurden abgerissen; doch heißt heute noch ein Theil des Bodens, auf dem es stand, der „Schauspielhof."

4. Paris Garden

war in alten Zeiten und noch unter Heinrich VIII. und Elisabeth der Schauplatz der Bären- und Stierhetzen. Namentlich hatte der französische Gesandte daselbst solches Gefallen daran gefunden, daß er sich solche wiederholen ließ. Er konnte tausend Personen fassen und als im Jahre 1583 eines der Gerüste, die alt und morsch waren, einfiel, wurden viele Menschen beschädigt und mehrere getödtet. In der ersten Zeit der englischen Bühne ward auch Paris Garden zur Darstellung dramatischer Productionen benützt. Auch Marionetten wurden dort aufgeführt. 1601

waren Henslowe und Alleyn gemeinschaftliche Besitzer von Paris Garden und vom „Glück.“ An Sonntagen durften keine Schauspiele aufgeführt werden; Bären- und Stierhetzen waren aber erlaubt und die Unternehmer wußten diese Erlaubniß auszubeuten. Die Aufführung von Schauspielen dort war nur zufällig oder Nebensache. Als aber der in unmittelbarer Nachbarschaft sich befindliche „Globe“ am 29. Juni 1613 abgebrannt war, dachte Henslowe daran, diesen Cirkus in ein regelmäßiges Schauspielhaus umzugestalten, jedoch mit Beibehaltung seines früheren Zweckes. Es sollte die Größe des „Schwans“ haben und ein Ankleidelokal; die Bühne sollte auf einem Gestelle ruhen, so daß man sie wegnehmen könne, wenn Bärenhetzen vorgenommen werden sollten. „Und käm der Bär und der Ochse,“ sollte Shakespeare weichen; denn Alleyn und Henslowe scheinen ihren colossalen Reichthum sowohl den ersteren, als dem Letzteren zu danken zu haben. Ob aber etwas aus dieser Restauration wurde, ist sehr zweifelhaft, da wir kein einziges gedrucktes Theaterstück besitzen, auf dem angegeben ist, daß es in Paris Garden aufgeführt wurde. Möglich, daß die Drucker es absichtlich nicht erwähnten, da dieses Schauspielhaus keinen guten Ruf hatte. Auch Tanzmeister gaben dort Vorstellungen bis 1638. Im darauffolgenden Jahre und 1642 wurden noch Patente gegeben zur alleinigen Ausübung von Thierkämpfen: aber einige Jahre später befahl das Haus der Gemeinen, das Schauspielhaus für immer zu schließen.

5. Whitefriars.

Das Theater im Bezirke des aufgelösten Klosters Whitefriars soll eines der ältesten Londons gewesen sein und wird zuerst erwähnt bei Gelegenheit eines dort aufgeführten Stückes. Es war dies die 1612 gedruckte Field'sche Comödie „ein Weib

iſt eine Wetterfahne.“ Die Kinder, die mit den königl. Schauſpielern bis 1609 abwechſelnd in Blackfriarstheater geſpielt hatten, ſcheinen ſich um dieſe Zeit nach einer andern Bühne umgeſehen zu haben, die geräumiger war. Um 1613 wollten ſie in Whitefriars ein neues Theater bauen. Sie erhielten auch die Erlaubniß, ſcheinen aber den Bau erſt 1629 begonnen zu haben und zwar in Salisburyhof neben dem alten Gebäude, noch in dem Burgfrieden von Whitefriars. Um 1632 war das Theater von den Dienern des Prinzen Karl benützt, die es aber noch vor 1635 wieder verließen und nach dem „Glück“ zogen, vielleicht weil es ihnen zu klein war. Auch dieſes Theater ſchloſſen die Puritaner 1642 und für immer 1647, aber es wurde nicht niedergeriſſen und 1660 wurde wieder dort geſpielt; es hieß jetzt das Theater im Dorſethof.

6. Der Globus,

an der Uferſeite, wurde 1594 von Richard Burbadge durch den Zimmermann Peter Streete erbaut, denſelben Zimmermann, der auch 1599 von Henslowe und Alleyn mit dem Aufbau des „Glücks“ betraut wurde. Das Feuer am 29. Juni 1613 zerſtörte ihn, aber im nächſten Frühjahr hob er ſich wieder viel ſchöner aus der Aſche. Seine Geſtalt war ſechseckig, innen rund und dem Wetter ausgeſetzt mit Ausnahme der Bühne. Er hatte zwei Thüren und Geländer, die verhinderten, daß die Zuſchauer auf die Bühne ſtiegen. Sein ausgehängtes Zeichen war Herkules, der den Erdball trug mit der Unterſchrift: „Totus mundus agit histrionem.“ Die einzigen Schauſpieler, die jeden Sommer (nur mit Unterbrechungen bei Zeiten der Peſt) dort ſpielten, waren die des Königs. Keine andere Geſellſchaft war hier zugelaſſen. Nach 1647 wurde der Globus wahrſcheinlich niedergeriſſen; er war damals über 30 Jahre in fortwährendem Ge-

brauche und deshalb wohl baufällig. Nach der Reſtauration hörte man nichts mehr von ihm.

7. Das Glück,

in Golden oder Golding Lane in der Pfarrei St. Giles Cripplegate, wurde urſprünglich durch Henslowe und Alleyn im Jahre 1600 erbaut und zwar Anfangs nur aus Holz, Latten und Mörtel. An Umfang und innerer Ausſtattung übertraf es aber alle andern Theater. Es war viereckig von außen und innen und das Fundament von ſolider Conſtruction. Die Logen und die Gallerien waren drei Stockwerke hoch. Die Gentlemansplätze und die Zwei-Pfennigräume hatten vier Abtheilungen und Sitze. Die Bühne war 43′ breit, von innen war es mit Arabesken geziert. Es koſtete 520 L., mit den Privatbauten 880 L. Um das Jahr 1610 war Alleyn wahrſcheinlich der alleinige Eigenthümer desſelben. Im December 1621 kam dort Feuer aus und es brannte in zwei Stunden total ab mit allen Büchern, der Garderobe und den Requiſiten. Diesmal wurde es mit Ziegelſteinen wieder aufgebaut und noch viel geräumiger und rund. 1623 war es vollendet. 1661 wurde es wieder niedergeriſſen und 23 Wohnungen mit Gärten auf dem leeren Platze erbaut.

Im Anfange wurde es von den Schauſpielern des Lord Admirals, Grafen von Nottingham, benützt, von denen Eduard Alleyn das Haupt war, jener berühmte Schauſpieler, der, als er ſich gegen das Jahr 1612 von der Bühne zurückzog, ſich ein ſo großes Vermögen erworben hatte, daß er mit demſelben das noch beſtehende berühmte Dulwich-Hoſpital 1619 gründete. Er ſtarb im November 1626.

Nach der Thronbeſteigung Jakob's I. kamen die Schauſpieler des Lord Admirals unter den Schutz des Prinzen Heinrich und nach deſſen Tode an ſeinen Schwager, den Pfalzgrafen vom

Rhein, der ihnen 1613 ein Patent verschaffte. In späteren Jahren vertauschten diese Schauspieler ihr bisheriges Haus mit dem „rothen Ochsen" in der St. Johnsstraße und die Gesellschaft des Prinzen kam nach dem „Glück."

Das „Glück" hatte gleich andern Schauspielhäusern ein Gemälde oder eine bemalte Statue (was damals Gebrauch war) vor der Fronte des Hauses.

8. Die Rose, die Hoffnung, der Schwan.

Am Flußufer in der Nähe der Londonbrücke standen in alter Zeit (von 1587 an) noch mehrere kleine Theater, so die Rose, die im Jahre 1591 durch ihren Eigenthümer Philip Henslowe, der auch noch bei andern Theatern betheiligt war, gründliche Reparatur erfuhr. Um das Jahr 1600 spielten die Leute des Lords Pembroke daselbst. Die Rose hatte nur kleine Dimensionen, stand aber um diese Zeit in gutem Rufe. Ein anderes Theater in unmittelbarer Nähe, das in früherer Zeit als Bärenzwinger benützt ward, hieß die „Hoffnung." Um das Jahr 1613 verließen alle Schauspieler, mit Ausnahme der königlichen, die Häuser am Flußufer und spielten im Middlesex, wahrscheinlich weil sie die Concurrenz der Gesellschaft, für die ein Shakespeare schrieb, nicht ertragen konnten. Als aber der Globus niedergebrannt war, kehrten einige derselben wieder an's Flußufer zurück und in diese Periode fällt die Umwandlung der „Hoffnung" aus einem Bärenzwinger in ein Theater. Ben Jonson's „Bartholomäus-Jahrmarkt" wurde im Oktober 1614 dort gespielt, obgleich das Haus in Folge seiner früheren Bestimmung so schmutzig wie Smithfield und über alle Massen übelriechend war. Die Schauspieler dort waren übrigens gut: sie hießen sich Diener der Prinzeß Elisabeth. Die „Hoffnung" hatte ein Ziegeldach,

was die „Rose“ nicht hatte, Vorhänge und Ankleidezimmer. Daß die „Rose“ ganz in der Nähe lag, beweist die ironische Stelle Dekkers: „Du dufteſt ſo ſüß wie die Roſe, die am Bärenzwinger blüht.“

Der „Schwan“ lag auch am Flußufer, aber etwas weſtlicher, und ſtand vor 1598 einigermaßen in Anſehen. Robert Wilſon trat dort in Improviſations-Wettgefechten ſiegreich auf. Um 1613 wurde er verlaſſen und ſpäter nur gelegentlich von Fechtmeiſtern und Wettkämpfern benützt.

9. Newington Butts.

Das Theater zu Newington Butts war urſprünglich ein dem Scheibenſchießen gewidmeter Beluſtigungsort. Ehe der „Globus“ wieder aufgebaut war (1594), ſpielten die Schauſpieler des Lord Admirals und jene des Lord Kämmerers eine Zeit lang dort unter der Direction Henslowe's; doch iſt Grund anzunehmen, daß es ſchon vor 1586 als Schauſpielhaus benützt wurde. Es ſcheint von ziemlichem Umfange und ſehr beſucht geweſen zu ſein, nach den Einnahmen zu ſchließen, die Henslowe regiſtrirte.

Der alte „Hamlet“, die alte „Zähmung der Widerſpenſtigen“, überhaupt viele Vor-Shakeſpeare'ſchen Stücke, auch Marlowe's „Jude“, „Tamerlan“, desgleichen „Titus Andronikus“ u. ſ. w. wurden dort aufgeführt.

10. Der rothe Ochſe.

Das Theater zum „rothen Ochſen“ am oberen Ende der St. Johannesſtraße, war wahrſcheinlich Anfangs der Hof einer Wirthſchaft gleich der Bell Savage am Ludgate-Hügel. Gegen Ende der Regierung Eliſabeth's wurde es zu einem regelmäßigen Theater umgeſtaltet, auf dem des Grafen von Worceſter's Spieler, die ſich ſpäter Diener der Königin Anna hießen, auftraten.

Die dortigen Aufführungen indessen waren nur für den niederen Theil des Volkes bemessen; die Leistungen standen auf gleicher Höhe mit denen des „Vorhangs“ und des „Glücks“. Etwa zu gleicher Zeit mit dem „Glück“ wurde es durch verschiedenen Anbau vergrößert.

Im Jahre 1622 waren die Schauspieler der königl. Lustbarkeiten im Besitze des „rothen Ochsen“, der indessen auch durch diese Gesellschaft in keinen besseren Ruf kam.

Nach der Unterdrückung der Theater (1647) wurde der „rothe Ochse“ zu heimlichen dramatischen Aufführungen benützt; es wurden dort am 20. Dezember 1649 mehrere Schauspieler festgenommen. Erst einige Zeit nach der Restauration wurde dieses Schauspielhaus niedergerissen, nachdem es lange leer gestanden und Spinnen und gelegentlich Fechter lange Zeit dessen einzige Inwohner gewesen waren.

11. Der Hahnenkampf,

auch Phönix nach seinem Aushängeschild genannt, wurde erst einige Zeit nach der Thronbesteigung Jakob's I. aus einem Haus für Hahnenkämpfe ein Tempel Thaliens.

Die Schauspieler der Königin Anna (unter ihnen Thomas Heywood), die zu Ende der Regierung Elisabeth's im rothen Ochsen gespielt hatten, scheinen später nach dem „Phönix“ übergesiedelt zu sein und dort gespielt zu haben zur Zeit, als die Lehrlinge und der Pöbel dieses Schauspielhaus stürmten (4. März 1617).

Dieses Attentat wurde nicht sowohl wegen der dort aufgeführten Stücke, als wegen der Unmoralitäten, welche die Schauspielhäuser überhaupt im Gefolge hatten, da sich öffentliche Häuser in der Nähe erhoben, wo nach dem Schlusse der Vorstellungen die Ehebrecherinen und käuflichen Schönheiten Schutz fanden, verübt. Da die Londoner Lehrlinge faktisch das Privilegium

hatten, am Faſtnachtsdienſtage Häuſer von ſchlechtem Rufe zu zerſtören, beſchädigten ſie das Schauſpielhaus, zerriſſen die Anzüge und verbrannten die Bücher. Sie machten es aber nur für kurze Zeit unſchädlich; denn die Vorſtellungen dort begannen bald wieder. Sie kamen aber denen im Blackfriarstheater nicht gleich.

Nach dem Tode der Königin Anna (1619) wurden ihre Schauſpieler Diener der Prinzeß Eliſabeth und ſpielten im Phönix fort bis 1638, worauf ſie dann nach dem Salisburyhoftheater auswanderten. Die leere Bühne nahm William Beeſton in Beſchlag für ſeine zuſammengeworbene Knabengeſellſchaft, unter denen die Schauſpieler Perkins, Sumner, Scherlock und Turner waren.

Der „Hahnenkampf" ſtand noch nach der Reſtauration und die Geſellſchaft Sir W. Davenant's, die ſich des Herzogs Spieler nannte, gab dort Vorſtellungen bis zum Frühjahre 1662, um welche Zeit ſie in das neue Theater in Portugal Row überſiedelte.

Achtundfünfzigster Abschnitt.

Bühnenverhältnisse zu Shakespeare's Zeiten.

Man theilte die alten englischen Theater in öffentliche und Privattheater. Letztere faßten weniger Zuschauer, waren vor dem Wetter geschützt, ihre Vorstellungen begannen bei Wachslicht oder Fackelbeleuchtung. Auch hatten sie ein Parterre mit Sitzen und Logen (obgleich keine abonnirten), die verschlossen werden konnten. Ihre Besucher, die gewöhnlich den höheren Ständen angehörten, hatten das Recht, während der Vorstellungen auf der Bühne Platz zu nehmen. In den öffentlichen Theatern dagegen, die von größeren Dimensionen waren, stand man in Yards (Hofräumen) unter freiem Himmel und nur die Bühne und die Logen waren vor dem Wetter geschützt. Zu den Privattheatern gehörten das Blackfriarstheater, der Hahnenkampf und das Theater im Salisburyhof, zu den öffentlichen der Globus, das Glück und der Ochse. Wenn indeß in den Privattheatern auch bei Licht gespielt wurde, mußte dies noch vor Sonnenuntergang, oder ehe es dunkel wurde, geschehen. Verlangte die Handlung, daß die Nachtzeit dargestellt werden sollte, dann wurden die Vorhänge an den Fenstern herabgelassen und ein Theil der Fackeln ausgelöscht oder entfernt. Die Privattheater waren die aristokratischen; Fechterscenen und überhaupt blutige Handlungen, für das niedere Publikum berechnet, wurden dort möglichst vermieden. Es gab dort

keine ſo lärmende, rohe Zuhörerſchaft; doch beſtanden auch unter dieſen Theatern Abſtufungen. Der „Hahnenkampf“ z. B. war nicht ſo fein, als das „Blackfriarstheater.“

Der Gebrauch, auf der Bühne der Privattheater zu ſitzen oder zu liegen (was nicht ohne große Beläſtigung der Schauſpieler und ohne Störung der Illuſion geſchehen konnte) ſcheint Anfangs durch den zu beſchränkten Raum dieſer Theater entſtanden zu ſein; nach und nach aber maßten die Theaterbeſucher es ſich als ein Recht an. Sie ſaßen auf dreifüßigen Stühlen, die ſie übrigens zahlen mußten (um ſechs Pence und ſpäter um einen Schilling). Wenn ſie während der Vorſtellung da ſitzen wollten, mußten ſie durch das Ankleidezimmer, was auch etwas koſtete. Denn man wollte es beſchränken, und zuletzt mußte man königliche Hilfe anrufen, um dem Unfuge zu ſteuern.

Der Eintrittspreis richtete ſich nach dem Rufe des Theaters und nach der Gelegenheit. Gewöhnlich war nur Eine Perſon zum Geldeinnehmen da, welche die Einnahmen in eine Büchſe warf, die ſie in der Hand hielt. Später konnte man an zwei Thüren zahlen, was aber zu Confuſionen Anlaß gab, zu deren Abhilfe man ebenfalls den Schutz des Königs anrief.

In der „Hoffnung“, einem kleinen ſchmutzigen Theater, das man gelegentlich auch zu Bärenhetzen benützte, variirten die Eintrittspreiſe von ſechs Pence bis zwei Schilling ſechs Pence je nach dem Platze. Bei erſtmaligen Aufführungen oder bei beſonders intereſſanten Vorſtellungen koſtete der Eintritt gewöhnlich mehr.

In den großen öffentlichen Theatern, dem „Glück“ und dem „rothen Ochſen“ gab es auch zwei Penny-Gallerien hoch oben, woſelbſt es begreiflicher Weiſe nicht nach Roſen, wohl aber nach Knoblauch duftete und die Zuhörer die Schauſpieler durch ihr Gähnen erſchreckten.

In Paris Garden, der Bell Savage oder dem „Theater“ zahlte man einen Penny am Thor, einen zweiten beim Eintritt in den Zuſchauerraum, einen dritten für's Ruhigſtehen.

Die Paulskinder ließen ſich vor dem Jahre 1590 vier Pence, ſpäter ſechs Pence zahlen, und letzterer Preis ſcheint gegen Ende des ſechzehnten Jahrhunderts der allgemeine geweſen zu ſein für Beſucher eines nicht eigens abgeſchloſſenen Zuſchauerraumes.

Um 1640 zahlte man im „Hahnenkampf“ (wol für die beſten Plätze) ſchon zwei Schillinge, während der höchſte Preis im Blackfriarstheater im Jahre 1616 nur achtzehn Pence war, und noch etwa zehn Jahre früher nur ein Schilling. Die beſten Sitze nahmen gewöhnlich aufgeputzte, käufliche Schönheiten ein und junge Herren, die ſie da aufſuchten.

Bemalte Couliſſen kannte man nicht, dagegen brachte man Grabmäler, Felſen, Höllenrachen, Kirchthürme, Bäume u. dgl. auf die Bühne, auch ſchreckliche Ungeheuer von Drachen aus braunem Papier, desgleichen wandte man ſchon eine Art von Flaſchenzug an, um Götter und Göttinen vom Himmel auf die Bühne zu bringen. Die Rückfahrt war etwas gefährlich; ſie wurde dadurch bewerkſtelliget, daß man einen Seſſel herabließ, auf dem ſich dann Venus ſetzte. Wenn die Scene wechſeln mußte, und man konnte es durch kein Haus oder etwas ähnliches anzeigen, ſo brachte man ein Brett herbei, auf dem der Name des Ortes angegeben war, wo die Handlung vor ſich gehen ſollte.

Was die Garderobe anbetrifft, ſo war ſie immerhin eine große Ausgabe für die Unternehmer, ſelbſt zu jener Zeit, ein Anzug koſtete gewöhnlich vier L.; denn Sammt, Seide, Taffet waren koſtſpielig.

Die Bühnen hatten Fallthüren; es konnten Bäume, Feuer, Erscheinungen von unten heraufkommen, wie auch Personen verschwinden; der Hexenkessel in Macbeth muß auf diese Weise verschwunden sein.

Von außen zierten das Schauspielhaus ein Aushängeschild und Fahnen, welche die Aufführung anzeigten, und nach derselben wieder entfernt wurden. Auch mit Trompetenklängen lockte man die Zuhörer an. Wie gesagt: Coulissen, Decorationen, Scenerie waren dem alten Theater unbekannt; man verließ sich auf die Phantasie der Zuhörer und zwar zum großen Vortheile der Geisteswerke. Manche schöne beschreibende Stelle in Shakespeare und seinen Zeitgenossen wurde dadurch geboren.

Mit der Einführung der Scenerie begann der Verfall der dramatischen Dichtkunst. Zudem kannte das romantische Drama keine Einheit der Zeit und des Ortes und setzte sich über das Wahrscheinliche und Mögliche keck hinweg; hätten die Dichter sich darauf beschränken müssen, was man mit Coulissen hätte vorstellen können, so wäre die endlose Abwechslung der Situationen und der Charaktere, den diese glückliche Ungenirtheit veranlaßte, weggefallen. Wurde die Scene verwandelt, so sagte man den Zuhörern: „denkt euch hier den Tempel Muhamed's, hier ein Schiff und die Schauspieler darauf" und dergleichen, oder Einer sagte dem Andern: „Jetzt sind wir am Ende der Stadt — rede!"

Auf derselben Stelle mußten oft Personen in einem Hause und Personen außerhalb eines Hauses handelnd auftreten. Doch war man schon so weit, Mauern einer Stadt, oder einen Thurm in Prospect zu bringen, wozu wahrscheinlich der Balkon im hintern Theile der Bühne behülflich sein mußte. Bei Hoffesten wurden schon in früher Zeit bemalte, wenn auch vielleicht unbewegliche, Decorationen benützt. Auch erfand man

die Kunſt: Donner und Blitz und die Sonne nachzuahmen, wie ſie aus den Wolken tritt. An den erſten Verſuch, bewegliche Scenerie anzuwenden, wagte man ſich bei Gelegenheit eines Jacob dem Erſten in Oxford (1605) gegebenen Feſtes. Auch Lord Bacon ſpricht ſchon von Veränderungen der Scene, die er, vorausgeſetzt, daß ſie ruhig vor ſich gehen, ſehr rühmt. Inigo Jones, dem berühmten Architekten, wurde um dieſe Zeit vom Hofe und den Univerſitäten beſtändig Gelegenheit gegeben, ſeine Geſchicklichkeit und Erfindungsgabe auf dieſem Felde zu zeigen; ſeine Zeitgenoſſen prieſen ihn ſehr. Er änderte 1636 während der Vorſtellung von Heywood's „der Liebe Herrin," die Decorationen bei jedem Acte, ja faſt bei jeder Scene.

Damals nannte man ſolche Veränderungen der Decorationen „Erſcheinungen" (appearances). Außer dem Vorhang vor der Bühne, der auf jeder Seite zurückgeſchoben, nicht hinaufgezogen wurde, gab es auch im Hintergrunde der Bühne noch Vorhänge, die dazu dienten, innere Zimmer darzuſtellen. Man nannte dieſe inneren Vorhänge: „traverses."

Schon vor der Rückkehr Karl's II. hatte Sir W. Davenant bemalte, bewegliche Decorationen in ſeiner „Belagerung von Rhodus" (1656) angewandt und nach der Reſtauration, nachdem die königlichen Schauſpieler den „rothen Ochſen" und ein neu gebautes Schauſpielhaus in Vere-Stret verlaſſen hatten und in's königliche Theater nach Drurylane gezogen waren, machten ſie dort wieder Gebrauch von den von Davenant zuerſt öffentlich gebrauchten Decorationen.

In alten Zeiten hing man ein Brett mit dem darauf geſchriebenen Namen des Ortes, wo die Handlung ſpielen ſollte, an einer in die Augen fallenden Stelle der Bühne auf. So ſchrieb man z. B. „Theben" mit großen Buchſtaben auf eine alte Thüre, oder es ſagte einer der Schauſpieler dem Publikum den Ort der Handlung. Auch den Titel des Stücks

hing man auf, oder der Sprecher des Prologs hielt ihn in der Hand.

Zu Shakeſpeare's Zeit wurde nur einmal des Tages geſpielt und zwar begannen die Vorſtellungen nach dem Mittageſſen um drei Uhr und währten in der Regel zwei Stunden. Manche Zuſchauer waren ſo begierig, einen guten Platz ſich zu ſichern, daß ſie lieber ihr Mittageſſen, welches in jener Zeit gewöhnlich um 12 Uhr abgehalten wurde, verſäumten. Die Paulskinder begannen nach dem Gebete und ſchloßen um ſechs Uhr.

Zum Schluſſe der Vorſtellung wurde ein ſogenanntes jig gegeben, um die Zuſchauer in froher Laune zu entlaſſen. Gewöhnlich wurden die jigs von den Zuſchauern verlangt.

Es iſt uns kein ſolches Jig erhalten, obgleich die populärſten derſelben gedruckt wurden; was wir von ihnen wiſſen, iſt, daß es ein ſpaßhafter Vortrag in Reimen war, denn jene Schauſpieler, welche die Narren und Clowns ſpielten, ſprachen oder ſangen unter Begleitung von Tanz, Pfeifen und Tamburin. Der Komiker Richard Tarleton erlangte große Berühmtheit in dieſer Unterhaltung, auch die Lieder am Schluſſe mancher Luſtſpiele Shakeſpeare's waren wohl nichts anderes als kurze Jigs. Manche derſelben währten aber auch eine volle Stunde. Bisweilen verlangte auch das Publikum einen Tanz mitten in der Vorſtellung. Noch um die Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden dieſe jigs in den zwei öffentlichen Theatern, dem „Glück“ und dem „rothen Ochſen“ gegeben.

Die Ankündigung der Stücke wurde in der älteſten Zeit der Bühne durch ſogenannte Vexillators unter Trompetenſtößen beſorgt; doch iſt auch ſchon die Entſtehung von Theaterzetteln alten Datums, ſicher waren ſie ſchon vor 1563 bekannt; ſie wurden an Pfoſten befeſtigt. Später erhielten Buchdrucker Monopole auf den Druck der Theaterzettel. Auf den älteren

Theaterzetteln waren noch die Namen der Schauspieler und der Personen, die sie vorstellten, nicht angegeben, jedoch bisweilen der des Verfassers, der Titel und die Bezeichnung des Stückes, ob Lustspiel oder Trauerspiel. Die Schauspieler niederen Ranges, namentlich auf dem Lande, schlugen die Zettel selbst an. Die Theaterzettel zur Zeit der Restauration glichen schon den unsrigen. Theaterproben kannte man so gut, wie zur gegenwärtigen Zeit und es wurde oft in den Contracten stipulirt, daß die Schauspieler solche regelmäßig zu besuchen hätten.

Der Prolog wurde, nachdem drei Trompetenstöße erklungen, in der ersten Zeit des Drama's entweder vom Dichter persönlich oder von seinem Repräsentanten vorgetragen, manchmal auch von einer historischen Person, z. B. Homer. Gewöhnlich hatten die Sprecher des Prologs einen Lorbeerkranz (das Symbol der Autorschaft) auf dem Haupte und waren in einen schwarzen Sammtmantel gekleidet. Bisweilen, namentlich in späterer Zeit, sprach irgend eine im Stücke auftretende Persönlichkeit (vorzugsweise eine komische) den Prolog oder Epilog und diese wurden dem Character des Sprechers angemessen gehalten. Schon die nach der Reformation geschriebenen und aufgeführten Moralstücke schloßen alle mit einem Epilog, in dem Gebete, gewöhnlich knieend, von den Schauspielern dargebracht wurden für den König, die Königin, den Adel, die Geistlichkeit und manchmal auch für die Gemeinen. Dieser Gebrauch behauptete sich bis zum zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.

Der Souffleur, auch Buchhalter genannt, war auch damals schon eine im Schauspielwesen wichtige Persönlichkeit und stampfte oft wie ein Elephant, wenn der Schauspieler nicht rechtzeitig auftrat.

Auch Garderobiers (tiremen) gab es schon, die Sorge für die Garderobe und das übrige bewegliche Eigenthum zu tragen hatten.

Musik war von den ältesten Zeiten an die treueste Verbündete der Schauspielkunst. In den Mirakelstücken waren es die Ministrels, die mit Hörnern, Pfeifen, Tamburins und Flöten am Schlusse des Prologs und des Stückes ihre Schuldigkeit thun und auch entweder selbst tanzen oder zum Tanz für die Gesellschaft aufspielen mußten. Bei den ersten Moralstücken kam seltener Musik vor; bei den späteren Schauspielen wurde sie aber wieder in ihre früheren Rechte eingesetzt und hatte in den Zwischenacten „gefällige Galliarden und Allemaignen" zu spielen. Gewöhnlich bestand diese Musik aus 8—10 Mann, die sich oben auf einem oder zwei entgegengesetzten Balkonen befanden und Dudelsack, Orgel, Violine, Viola, Laute, Flöte und Hoboï spielten, je nachdem ein sanftes Gefühl ausgedrückt oder Höllenmusik gemacht werden sollte. Zu den äußeren Reformen, welche die Restauration dem Schauspielwesen brachte, gehörte auch die, daß die Musikbanden zwischen Bühnen und Zuhörer placirt wurden; da gab es auch schon 24 Violinen. Davenant brachte diese Reform wahrscheinlich aus Frankreich mit.

Manche hervorragenden Schauspieler waren auch Musiker und spielten mehrere Instrumente, z. B. Phillippes, der auch durch diese seine musikalischen Talente das Theater unterstützte. Die besten Theatermusiker Londons waren die zu Blackfriars, an denen sich das Publikum lange ergötzte und die so stolz auf diesen Beifall waren, daß sie in keinem Wirthshause unter 20 Schilling Honorar für 2 Stunden spielten. Aber auch sie wanderten nach Aufhebung der Theater traurig (ihre Instrumente unter fadenscheinigem Mantel tragend) von Haus zu Haus und boten ihre Dienste an.

Neunundfünfzigster Abschnitt.

Die Zuhörerschaft der alten Theater.

Wenn wir auch zugeben wollten, daß die Zuhörerschaft, welche in die besseren Theater, namentlich nach dem „Globus" zu Shakespeare's Stücken strömte, „eine Welt von Schönheiten und Heldengeistern" war, so ist doch auch nicht zu bestreiten, daß das Auditorium in der Regel ein sehr gemischtes gewesen und die Schauspieler ihre liebe Noth mit ihm hatten. Beweis hiefür so mancher Prolog jener Zeit, in dem dieses Publikum so verhöhnt und verächtlich behandelt wird, daß man sich wundert, wie ein Schauspieler den Muth fand, solche Komplimente herzusagen, um so mehr, da dieses Publikum nicht allein durch mündliche Kundgebungen, sondern auch durch handgreifliche ein schreckliches war.

Schon die Art und Weise, die Schauspieler, wenn sie zu lange warten ließen, auf die Bühne „vorzulocken", (to lure forth) war, gelinde gesagt, eine höchst sonderbare und für eine Lockung ein wenig derb: man warf nämlich mit Ziegelsteinen und Birnen nach ihnen. — Freilich in der allerersten Zeit des Theaters war das Auditorium noch ein sehr bescheidenes und gefälliges. Die damaligen Zuhörer machten mäßige Anforderungen, sowohl was den geistigen Gehalt der Vorstellung, als was die Ausstattung betraf; sie strömten vor der Zeit herzu und schwangen grüßend ihre breitkrämpigen Hüte, sobald sie einen halb angezo-

genen Mimen den Kopf durch den Vorhang ſtecken ſahen. Ach! das wurde anders: als man ſpäter ſtatt zu Fuß oder zu Roß oder in Booten, in Sänften und Kutſchen in's Theater fuhr und letztere oft den Zugang ſperrten, namentlich bei Aufführungen neuer Stücke, da ſtellte ſich eine große Blaſirtheit ein. Dem Einen gefiel die Sprache nicht, dem Anderen nicht die Verwicklung, der Dritte hatte die Darſtellung zu tadeln. Da hörte man Schwüre: daß man ferner keinen Fuß mehr in's Haus ſetzen würde um hundert ſolcher Schauſpiele willen. Es wurde guter Ton, alles ſchlecht zu finden und dem Beſterdachten und Ausgeführten den Beifall zu verweigern. So ein kapriciöſer Elegant ſaß voll Unruhe da, ſchnitt Grimaſſen, ſpie aus, rief einmal über das anderemal: „Pfui, pfui!“ und ſtörte die aufmerkſamen Zuhörer. Manche hielten ſich auch Notizbücher, um ſich mißfällige Stellen zum Kritiſiren zu notiren, oder auch, um die Witze zum Wiedererzählen niederzuſchreiben. Die Stutzer, die ihre reiche Kleidung zur Schau tragen wollten, producirten ſich gerne auf den Bühnen der Privattheater; bei Mangel an Stühlen lagen ſie, oft nicht ſehr maleriſch auf den Binſen, mit denen die Bretter gewöhnlich bedeckt waren. Sie verſuchten dies ſogar auch auf den öffentlichen Theatern und die frechſten und ſelbſtgefälligſten „Löwen“ ließen ſich ſelbſt durch das Ziſchen und Geſchrei des Parterre's nicht von da vertreiben. Im Gegentheile benahmen ſie ſich dort ſo ſkandalös, als möglich, warfen bisweilen mit Geld um ſich und rauchten Tabak. Auf den Gehalt der Theaterſtücke kam es ihnen nicht an. Sie grüßten ihre Bekannten, ſtanden während des Actes auf, ließen ihre Mäntel fallen, daß ihre neuen Kleider und hübſche Gliedmaßen ſich in ihrem Glanze zeigen konnten und machten ſich ſo lange bemerkbar, bis die Damen fragten, wer der hübſche Mann ſei?

Doch der ſchlimmſte Theil der Zuhörer war jener, der hieher kam, um Gelegenheit zur Verführung der Jugend zu

ſuchen. Dieſe Don Juan's gingen in's Parterre und ſpähten gleich Falken nach hübſchen Mädchen in allen Gallerien, eilten dann hin und drängten ſich an die Schönen ſo nahe ſie konnten. Käufliche Schönheiten gingen ſtets nach den Theatern, um junge Leute zu ködern, mit ihnen zu Abend zu ſpeiſen. Um weniger bekannt zu werden und ſtets pikant zu bleiben, nahmen ſie chamäleonartig alle Farben an: bald kamen ſie ſchwarz gekleidet als trauernde Witwen, bald geputzt in heller Seide und Spitzenkleidern, dann wieder als niedliche Kammerkätzchen, oder auch in grauem, einfachem Kleide als naive Landmädchen, die ſich ſtellten, als ob ihnen alles neu ſei, oder als ehrbare Bürgerweiber und dann wieder als reiche Ladies mit Begleitung u. ſ. f.

Auch Taſchendiebe fehlten nicht in den gefüllten Schauſpielhäuſern; wurden ſie ertappt, dann band man ſie feſt an einen Pfoſten der Bühne, damit ſie jeder Anweſende ſich zur Warnung gehörig anſchauen konnte.

Die Zuſchauer unterhielten ſich in den Schauſpielhäuſern mit Leſen von Flugſchriften, die ſie an den Thüren kauften, mit Kartenſpielen, Trinken und Tabakrauchen, ſelbſt während der Vorſtellung. Die modiſchen Herren auf der Bühne, die ſich bemerkbar machen wollten, zerriſſen gerne die Karten und warfen ſie weg, regalirten auch die Damen mit Obſt, das im Theater zum Verkaufe ausgerufen wurde. Eine rechte Landplage für die Schauſpieler war auch das nußknackende Publikum, namentlich wenn es, wie Manche thaten, ſogar Eichhörnchen mit in's Theater nahm.

Das Tabakrauchen im Theater war Anfangs nicht beliebt, es gehörte dazu ſchon etwas Muth für die auf der Bühne ſitzenden Modeherren.

Bald wurde es aber allgemeiner und mancher Elegant hatte dreierlei Sorten Tabak nebſt Feuer bei ſich. Letzteres

reichte man ſich mit dem Schwerte. Die beſſer Zahlenden, die auch ihre Pagen um ſich haben durften, ließen ſich von dieſen ihre Pfeifen ſtopfen. Im Theater ſelbſt wurde Tabak verkauft. Auch Damen rauchten bisweilen und ließen ſich mit Tabak regaliren.

Beifall oder Mißfallen wurde durch Händeklatſchen, Ausrufungen, Pfeifen, Grunzen und Miauen ausgedrückt.

Am ſchlimmſten wurde aber den Schauſpielern an Feſttagen mitgeſpielt, namentlich zur Faſtnachtszeit, wenn Matroſen, Schiffer, Schuhmacher, Metzger und die unruhigen Handlungslehrlinge das Theater füllten. An ſolchen Tagen gab man dieſen heftigen Gemüthern gewöhnlich irgend ein haarſträubendes Trauerſpiel voll Schlachten und Scharmützeln, z. B. „die Welfen und Ghibellinen", „Griechen und Trojaner" u. dgl. Freilich war häufig die Folge, daß die enthuſiasmirten Zuſchauer im letzten Acte ſelbſt handelnd auftraten und wirkliche blutige Schlachten unter ſich aufführten. Oft befahl dieſe Zuhörerſchaft auch den Schauſpielern, ein anderes Stück zu geben, als das auf dem Zettel angekündigte: z. B. Tamerlan, Jugurtha; wenn ihnen dann dieſe auch nicht gefielen, zwangen ſie die Schauſpieler, ſich umzukleiden und die „luſtigen Milchmädchen" zu ſpielen. Wehe den Schauſpielern, wenn ſie wagten, ſich dieſen despotiſchen Launen zu widerſetzen; dann regnete es von allen Seiten Bänke, Ziegeln, Latten, Steine, Apfelſinen, Aepfel und Nüſſe auf die armen Hiſtrionen, und ſie hatten noch von Glück zu ſagen, wenn nicht auch das Schauſpielhaus demolirt wurde, was ſolchen Zuſchauern, die alle möglichen Profeſſionen repräſentirten, ein Leichtes war, ſobald nur Jeder in ſeinem Fache arbeiten wollte. Derartige Stürme konnte der ſonſt populärſte Poſſenreißer, der beliebteſte Fechter nicht beſchwören, kein Prolog und kein Epilog beſänftigte; Lärmen und Tumult füllten das Theater, bis endlich Einer den Vorſchlag machte,

benachbarte Häuſer von üblem Rufe zu „reformiren.“ Dies wurde einſtimmig angenommen und hierauf ging's weiter an's Flußufer, Bärenhetzen mit anzuſehen und auf den armen Braun zwanzig Hunde und oft noch mehr Metzgerburſchen auf einmal loszulaſſen.

Zum Schluß verlangte man noch ein „jig“ und ging „ruhig“ und mit dem Bewußtſein nach Hauſe, ſich heute gut und billig amüſirt zu haben.

Sechszigster Abschnitt.

Die dramatischen Schriftsteller zu Shakespeare's Zeit.

Alle dramatischen Dichter unmittelbar vor Shakespeare, sowie die meisten seiner Zeitgenossen und Nachfolger hatten eine gelehrte Erziehung in Oxford oder Cambridge genossen.

Sie bildeten sich auch viel darauf ein, wie die gelehrten Citate, die Anhäufung klassischer Bilder, die vielen lateinischen Brocken in ihren Werken beweisen. Ben Jonson bedauert, daß Shakespeare so wenig Latein und noch weniger Griechisch besessen habe und Greene blickt sogar mit Verachtung und Aerger auf denselben Shakespeare: „die Emporkömmlingskrähe, die sich mit ihren Federn schmücke"; doch hatten sie Alle nicht den Geschmack Shakespeare's und wenn Dieser auch keine Erziehung auf Universitäten genossen hatte, war er doch tiefer in den Geist des Alterthums eingedrungen, als sie Alle. Diese Genie's, die nach der Hauptstadt gezogen waren, um sich da ihren Unterhalt zu suchen, schrieben, wie es in solcher Lage nicht anders sein konnte, Alles für's Brod nach dem Geschmacke des Publikums. Neues, Nervenspannendes, rohe Possen, überspannte Tragödien, grobe Späße und einen Mord auf die Bühne zu bringen, den Dialog in glitzernden Bombast einzukleiden, den die Zuschauer staunend anhörten, das war ihre Kunst. Poetische Bilder, Ausbrüche der Leidenschaft, schöne Gedanken und Züge

der Natur finden wir auch bei ihnen, aber nicht das Geniale, Alles dem Totaleindrucke künſtlich Unterordnende Shakeſpeare's, an deſſen Perſonen Alles Leben iſt.

Die Meiſten hatten auch Reiſen gemacht, wie Greene und Lodge, welch' Letzterer Student, Soldat, Seefahrer und Arzt war, demnach die Welt von allen Seiten kennen gelernt hatte. Da ſie aber trotz ihres ſich wohlbewußten Werthes und ihrer Talente ſtets in ſprichwörtlicher Armuth lebten, wurden ſie boshaft, neidiſch, ſatyriſch.

Naſh bedauert ſein Leben, das im „phantaſtiſchen Satyrismus" beſtand, „in deſſen Adern er ſeinen Geiſt vergeudet und gegen ſeine guten Stunden ſich verſchworen."

Viele von ihnen, wie Greene und Dekker publicirten Satyren, Pamphlete und Streitſchriften.

Ihre Leidenſchaftlichkeit und Verzweiflung trieb ſie gewöhnlich dem Trunke und dem liederlichen Leben, dem Schuldgefängniſſe und einem frühen Tode zu, und wenn (wie beim ernſten, ſtillen Ford, der klugerweiſe ſich nicht auf dramatiſche Arbeiten, ſondern auf einen regelmäßigen Broderwerb verließ), auch ihr Charakter keinen Flecken hatte, war doch ihre Phantaſie vergiftet.

Die alten Dramatiker jagten förmlich nach verbotenen Früchten, nach neuen, verführeriſchen Pfaden der Phantaſie. Sie ſuchten, was ſich in den geheimſten Spalten der Menſchenbruſt bergen könnte, um alle dunklen Möglichkeiten der Sünde, der Leidenſchaften, des Verbrechens, das Höchſte darzuſtellen, was darin zu leiſten. Sie lebten in einer zum Aeußerſten aufgeregten Zeit; der neuerweckte Geiſt ſtritt mit den Sinnen, der ſchlechteſte Theil des Menſchen mit dem edelſten. Die Dichter, am meiſten von dieſem Kampf berührt, gaben getreue Spiegelbilder deſſen, was ſie ſahen und fühlten. Sie ſtürzten ſich ſelbſt zumeiſt in die Fluthen der Lei-

denſchaften, prüften ihre Tiefen und konnten ſich nicht von Befleckungen dabei rein halten, nicht einmal ein edler Geiſt wie Shakeſpeare; faſt Alle waren unglücklich, wenn ſie auch nicht wie Marlowe und Greene vorzeitig und unbedauert ſtarben, oder wie Maſſinger ganz unbekannt im Elend verkümmerten, der im Todtenregiſter als „Fremder bezeichnet iſt. Aber dieſe Ruheloſigkeit, dieſe Kühnheit gaben ihrem Genie Impuls und Ungebundenheit. Gewöhnliche Rückſichten kannten ſie nicht, ſie ſtanden mächtig da, in Selbſtvertrauen und ſkeptiſchem Stolz; ſie überſahen das ganze wilde Leben und drückten rückſichtslos die unnatürlichen Eingebungen und wilden geſtaltloſen Gedanken aus, die ruhigere und mit ſich einige Geiſter unterdrückt und verdammt hätten. Haß, Mitleid, Eiferſucht, Rache, Reue konnten ſie wahr darſtellen, ſie kannten gründlich dieſe Leidenſchaften, vor allem aber die Liebe, die bei ihnen meiſt ein alle Ehrbarkeit zerſtörendes Feuer der Sinnlichkeit, aber doch auch wieder von übernatürlicher Milde und Innigkeit war. Auch edle Funken der Religion ſchimmern hie und da in ihren Werken durch die Scenen des Laſters und der Ueppigkeit hindurch.

Sittenloſigkeit iſt es, die ihre beſten Werke, namentlich die Beaumont's und Fletcher's jetzt nicht mehr leſen läßt. Selbſt Shirley, den man ſeiner Solidität wegen pries, iſt jetzt ungenießbar. Wovon das Herz voll war, davon ſtrömte der Mund über — deshalb ſehen wir oft ſo peinliche Scenen, wo Proſtituirte auf der Bühne Rollen ſpielen und all' ihr Elend detailliren. Auch Wucherer wurden häufig dargeſtellt. Natürlich, die Armuth der Dramatiker machte ſie zu Feinden derſelben. Und dieſe Armuth war ſo groß: Peele bettelte bei den Adeligen, Greene und Maſſinger verdarben, Dekker kam in's Schuldgefängniß; da ſtellte ſich natürlich Reue ein. Greene's letztes Werk kann man nicht ohne Rührung leſen; es iſt betitelt:

„für einen Groſchen Witz, bezahlt mit einer Million Reue“, und enthält mehr Pathos, als alle ſeine Trauerſpiele. Es iſt ſchmerzlich zu ſehen, wie das Genie in Laſter und Elend herabſinkt. Er warnt Marlowe, Lodge und Peele durch ſein Beiſpiel, Fluchen, Trunkenheit und Wolluſt zu meiden: ſie wüßten nicht, wann ſie zuletzt heimgeſucht würden. Seine Lebenskerze ſei herabgebrannt bis zum letzten Stümpfchen und er ſei todtmüde. Aber nur bei Lodge, nicht bei Peele, noch bei Marlowe fruchtete dieſe Warnung. Marlowe fand ſchon etwa ein Jahr nach jener Warnung ſeinen ſchimpflichen Tod. Dieſe Warnung war, mit den Worten Marlowe's ſelbſt bezeichnet, „dem traurigen, vorbedeutenden Raben ähnlich, der des kranken Mannes Leichenzettel im hohlen Schnabel trägt und im Schatten der ſchweigenden Nacht die Peſt von ſeinen Schwingen ſchüttelt“.

Nur ſehr wenige Dramatiker waren ſo glücklich wie Chapman, in Frömmigkeit und Mäßigkeit ein langes, glückliches Leben zu führen. Und ſie hätten es bei etwas Regelmäßigkeit und Sparſamkeit vermocht; denn ihre Honorare waren in Anbetracht des Geldwerthes jener Zeit keine geringen.

Der Preis für ein Drama war vor dem Schluſſe des 16. Jahrhunderts zwiſchen 4 und 6 L. Nach 1600 ſtieg er in Folge der großen Concurrenz der Theater auf 8 bis 10 L. und gewöhnlich wurde auch noch die Einnahme des zweiten oder dritten Tages ausbedungen.

Oft ließen ſich die Schriftſteller vorausbezahlen auf Abſchlag zu liefernder Arbeit. Oft wandten ſich auch die armen Poeten in ihrer Noth an die Agenten, die den Kauf mit den Theaterbeſitzern vermittelten und baten um Vorſchüſſe, was dieſe Wucherer, namentlich Henslowe, zu benützen verſtanden. Um das Jahr 1613 ſtiegen ſchon die Preiſe für ein gutes Drama auf 20 L. und höher.

Es kam häufig vor, daß 2, 3, 4 und ſelbſt noch mehr Schriftſteller zu gleicher Zeit an demſelben Werke arbeiteten, vielleicht um es ſchneller fertig zu machen; auch war es ein Gelderwerb, Zuſätze und Aenderungen vorzunehmen. Für ſolche zeitgemäße Aenderungen zahlte Henslowe 1—4 L., auch für neue Prologe und Epiloge, namentlich bei Vorſtellungen am Hofe wurden in der Regel 5 Shilling bezahlt.

Eine Zeitlang wurde es ſo ſehr Mode, für die Bühne zu ſchreiben, daß nach Schriftſtellerruhm Lüſterne nicht allein kein Geld für ihre Produkte verlangten, ſondern noch Geld gaben, wenn ſie zur Aufführung gelangten. Dieſe Art Schriftſteller hätten gefährliche Concurrenten für die armen Dramatiker werden können, hätten ſie deren Geiſt beſeſſen; aber, obgleich man ihnen vorwarf, daß ſie ihre Stücke nicht einmal ſelbſt geſchrieben, ſondern von Univerſitäts-Studenten gekauft hätten, ſo konnten ſie's doch trotz ihrer Geldofferte nur in den ſeltenſten Fällen durchſetzen, dieſe aufgeführt zu ſehen.

Es war aber auch kein geringer Ruhm damit verbunden, wenn man als Verfaſſer nach der Aufführung auf die Bühne gehen durfte, um Artigkeiten und Complimente mit den Modeherren in den Lordszimmern auszutauſchen, oder ruhmvoll dazuſtehen, während die Zuſchauer aufſtanden und mit Fingern nach dem Verfaſſer zeigten: „das iſt er, das iſt er!" Deshalb verſäumte auch Ben Jonſon nie eine erſte Vorſtellung.

Dramatiſche Dichter hatten ohnedies freien Eintritt in die Theater, zumal die meiſten auch Schauſpieler waren. Hatten die Poeten eines ihrer Stücke an eine Geſellſchaft oder einen Theaterunternehmer verkauft, ſo kümmerten ſie ſich weiter nicht um ihre Geiſteskinder. Nur wenige Dichter zeigten ſo viel Aengſtlichkeit um ihren Ruhm, daß ſie den

Druck ihrer Producte überwachten, wie z. B. Ben Jonson that.

Mit dem Kaufe zur öffentlichen Aufführung erwarb man sich auch in der Regel das Verlagsrecht; nur übten die Theaterunternehmer es selten aus, weil sie glaubten, dadurch würden Viele, die ihre Neugierde durch Lesen des Stückes befriedigen könnten, vom Besuche des Theaters abgezogen, mehr aber noch, weil dadurch concurrirenden Gesellschaften die Gelegenheit verschafft wurde, diese Stücke ebenfalls aufzuführen. Darum hüteten die Gesellschaften so ängstlich ihre Manuscripte, um so mehr, als man auch von Schutz gegen Nachdruck nichts wußte und es oft vorkam, daß bestochene Schauspieler ihre Rollen abschrieben und das Uebrige aus dem Gedächtnisse mangelhaft ersetzten, so daß Stücke in einem Zustande, in dem sie vom Verfasser selbst nicht erkannt wurden, unter dessen Namen erschienen. In solchen Fällen blieb dem Unternehmer oder Dichter nichts anderes übrig, als dem Drucker, der auf so unredlichem Wege ein Stück erhalten hatte, es wieder abzukaufen. Indeß kam es auch ausnahmsweise vor, daß Dichter ihr Werk an Schauspieler und Buchhändler zu gleicher Zeit verkauften. Oft thaten sie es nur, wie Marston, um einem mangelhaften Nachdrucke zuvorzukommen.

Aus den angeführten Gründen verloren sich so viele Werke jener Zeit. So ist es z. B. auffallend, daß von den 220 Stücken, an denen Thomas Heywood mitarbeitete, nur wenige noch existiren. Viele verloren sich beim Auszuge und Wechsel der Theatergesellschaften aus Nachlässigkeit, andere blieben in ängstlicher Haft jener Schauspielergesellschaften, die ihre Veröffentlichung gegen ihren Vortheil hielten und sie erst spät, als die Theater geschlossen waren, drucken ließen. Ja, manche Stücke aus jener Zeit wurden erst im vorigen und selbst in diesem Jahrhunderte zum erstenmal veröffentlicht;

einige wenige befinden sich noch im Manuscripte in Privatsammlungen.

Sechs pence, ein testern, war der gewöhnliche Preis eines gedruckten Theaterstückes zu Shakespeare's Zeit und behauptete sich lange so.

Verse wurden, um Raum zu ersparen, gleich Prosa gedruckt und aus demselben Grunde die Prologe und Epiloge oft weggelassen. Durch Dedicationen erhielten die Verfasser auch Geld; gewöhnlich wurde eine mit 40 Schilling bezahlt; doch bestand die Schwierigkeit darin, Jemanden ausfindig zu machen, der etwas für eine Dedication zahlte.

Einundsechzigster Abschnitt.

Die englische Schauspielkunst.

Mit dem Drama in schönster Wechselwirkung und durch gegenseitige Aneiferung erreichte auch die Schauspielkunst den Höhepunkt ihrer Vollendung. Es ist billig, in einer Geschichte des englischen Drama's auch jener mächtigen Generation von Schauspielern zu gedenken, die einen Shakespeare'schen Genius verstanden, ihm in seine Tiefe folgten, und seine Zaubergebilde zur plastischen Darstellung zu bringen vermochten, jener gewaltigen Männer, die ohne alles Flittergold der Dekorationen und Maschinerien, der Beleuchtung und der Musik, ohne Schauspielerinen für die Frauenrollen, dennoch durch die Zauberkraft ihres Genies Hoch und Nieder zu Tausenden vor ihre, oft nicht einmal vom Wetter geschützten, ärmlichen Bretter hinzogen.

Schon seit den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts, als die dramatische Dichtung zu erblühen begann, hatte auch die Bühne einen außerordentlichen Aufschwung genommen; so war die Zahl der herumreisenden Diener der verschiedenen Lords im Jahre 1572 so bedeutend, daß sie durch Verordnungen beschränkt werden mußte. Aber erst, als die besten dieser herumziehenden Schauspieler ihren festen Sitz in London genommen und aus ihrer Kunst das letzte Ziel, das Studium ihres Lebens gemacht hatten, als mit der Blüthe des Dramas durch die

große Theilnahme der Nation ein eigener, ziemlich unabhängiger, von Nahrungssorgen freier Schauspielerstand sich bilden konnte, der vom Beifall des Publikums gehoben, unterstützt vom Hof und Adel, immer größerer Bildung und den höchsten Zielen der Kunst zustrebte, erst dann beginnt die Blüthe der Schauspielkunst; denn weder die Mönche, Studirenden und Handwerksgilden, die gelegentlich einmal die Histrionen machten, noch die improvisirenden Hofnarren und Possenreißer konnten auf den Namen eines ächten Schauspielers Anspruch machen, noch endlich jene von Noth, Sorgen und Leidenschaften aller Art zernagten Kraftgenies, die den Universitäten entsprungen, Darsteller ihrer eigenen Geistesprodukte wurden, nebenbei für's Brod heute ein Pamphlet, morgen eine Satyre, übermorgen ein Sonett schrieben, also begreiflicher Weise jene Ruhe und Fassung nicht gewinnen konnten, die den Künstler macht. Marlowe wurde ohnedies schon durch eine Verwundung unfähig, öffentlich aufzutreten; aber selbst Greene würde, obgleich ihn ein Zeitgenosse einen Merkur an Beredsamkeit und fließender Sprache nennt, sicher keinen Vergleich mit den späteren Schauspielern ausgehalten haben. Von einem Lobe damaliger Zeit ist nicht viel zu halten; denn in der ersten Periode des Dramas war das Publikum noch ziemlich anspruchslos, und zufrieden, wenn in einem schwach geschriebenen und gespielten Stücke nur kräftig gefochten wurde.

Nach allen Ueberlieferungen zu urtheilen, litt die Darstellung der Dramen der Marlowe'schen Zeit an denselben Gebrechen wie die Stücke selbst; wildes Schreien der Leidenschaften und Mordlust, überladene Deklamation wurden für schön gehalten. Jene unfähigen Lärmmacher, die man hätte peitschen sollen, wie Shakespeare sagt, überherodisirten den Herodes; gespreizten Schritts, brüllend vor tragischer Wuth, rissen sie die Leidenschaften in Fetzen, um die Ohren des Parterres zu

erſchüttern. Nicht dieſe zügelloſen, leidenſchaftlichen Kraftgenies, die ſich am Marlowe'ſchen Bombaſte übten, nein, die ihrer Ruhe, ihrer Solidität wegen berühmten Blackfriarsmen, der verſtändige Burbadge, der ſparſame Alleyn, konnten den Lorbeer erringen.

Doch iſt nicht zu läugnen, daß unter den Dienern des Adels zu Eliſabeth's Zeit ſich ſchon recht gute Schauſpieler befanden. Die Lords Clinton, Warwik, Howard, Derby, Suſſex, Hunsdon hatten ſolche Schauſpielergeſellſchaften in Sold, worunter man freilich immer nur wenige Mann verſtehen muß. Die vorzüglichſte Truppe war aber die des Grafen Leiceſter, des großen Gönners aller Schauſpieler und Schauſpiele. Sie erhielt das erſte königliche Privilegium, ihre Namen ſind uns erhalten: James Burbadge (ohne Zweifel der Vater des ſpäter ſo berühmten Richard), John Perkyn, William Johnſon, John Lanham und Robert Wilſon. Die zwei letzteren waren Komiker, namentlich Wilſon wird als ein ſchnell gefaßter, ſtets kampfbereiter Improviſator von feinem, gebildetem Witz gerühmt. Er und der Hof- und Volksnarr Tarleton zeichneten ſich unter jenen Zwölfen aus, welche die Königin im Jahre 1583 auf Anrathen Sir F. Walſingham's und mit Gutheißen des Intendanten der Luſtbarkeiten aus den Schauſpielern ihres Adels, die vor ihr zu ſpielen pflegten, herauswählte als ihre eigenen dramatiſchen Diener und Schauſpieler, und gleich andern Hofdienern beeidigen und ihnen Sold und Livree ertheilen ließ. Zu jener Zeit war noch der Geſchmack des Hofes und des Volkes bei weitem nicht auf jener hohen Stufe, wie ein Jahrzehnt ſpäter, ſonſt hätte nicht dieſer Wilſon und mehr noch Tarleton und ſein Nebenbuhler und Nachfolger William Kempe die Bühne als einen Tummelplatz für ihre guten und ſchlechten Witze und die Stücke als Nebenſache betrachten dürfen.

Zur Zeit, als Shakeſpeare auftrat, wollte das Publikum ſchon nicht mehr geſtatten, daß die Stücke zu Gunſten des Komikers verdorben würden. Andere berühmte Komiker der Eliſabeth'ſchen Zeit waren Knell, Bentley, Miles, Croſſe, Singer, Pope, Philipps, Slye.

Ehe die Blackfriarsgeſellſchaft ſich gebildet hatte, ja ſelbſt noch, als ſie in ihrem vollſten Glanze ſtrahlte, waren die Lieblinge des feinen Publikums und ſicher die beſten Darſteller der erſten Zeit des engliſchen Theaters die Chorknaben der Paulskirche und die Kinder der königlichen Luſtbarkeiten. Häufig berufen, vor dem Hofe zu ſpielen, und ohne Sorgen für ihres Lebens Unterhalt, konnten ſie ſich mit voller Muſe dem Studium der Schauſpielkunſt widmen. Wie mußten dieſe Knaben gebildet ſein, da ſie den Neid ſo bedeutender, erwachſener Schauſpieler und ſelbſt eines Shakeſpeare erregten! Knabentheater waren ſchon deßwegen nothwendig, da die Frauenrollen von Knaben geſpielt werden mußten. Sie waren eine vorzügliche Schule für Solche, die ſich der Schauſpielkunſt ganz widmeten, wie z. B. Nathaniel Field und John Underwood. Außer dieſen Zweien waren die vorzüglichſten Kinder der Kapelle zur Zeit, als ſie Jonſon's Poetaſter aufführten (1601), Th. Day, Will. Oſtler, Th. Marton, vor allen aber Sal. Pavy, der die Alten ſpielte, und auf deſſen frühen Tod Ben Jonſon ein herrliches Sonett dichtete, worin er beklagt, daß dieſes kaum 13jährige Bühnenjuwel ſo wahr die alten Männer darſtellen konnte, daß die Parzen ihn für einen Greis hielten und abriefen.

Leider wurden die Paulskinder vom Jahre 1589 an zum Schweigen gezwungen, da ſie ſich in politiſche Anſpielungen eingelaſſen hatten, und als ſie 1601 wieder die Erlaubniß zum Spielen erhielten, war ihr Repertoir ein veraltetes.

Shakeſpeare's Angriff im „Hamlet" galt den Kindern der königlichen Luſtbarkeiten, die damals als Nebenbuhler ſeiner

Gesellschaft im Blackfriarstheater spielten und sich eines sehr feinen Auditoriums erfreuten.

Als Kirkham, Hawkins, Kendall und Payne Direktoren dieser Gesellschaft waren, finden wir außer Rath. Field folgende Namen: Carie, Attawel, Smith, Barksted, Pen, Allin und Blaney. Später hießen sie „Schauspieler" statt „Kinder der Lustbarkeiten", und ihre Mitglieder, die 1622 im rothen Ochsen spielten, waren: Lee, Perkins, Worth, Basse, Blaney, Cumber und Robins.

Die Schauspielkunst nahm erst von jener Zeit an einen gewaltigen Aufschwung, als sie sich stehende Theater schuf, die freilich so einfach konstruirt waren, daß sie die Sinne durchaus nicht zerstreuten, so daß sich die ungetheilte Aufmerksamkeit des Auditoriums auf die geistigen Leistungen richtete. Jetzt erst tauchten die Mimen auf, die sich in das Wesen ihrer Kunst vertieften, die ihr Publikum bildeten, dem Kenner und nicht dem Plebs durch inneren Werth zu gefallen strebten, die weder blöd noch aufgeblasen auftraten und der Wahrheit, Einfalt und Natur huldigten.

Vor Allen ragt hervor, unsterblich in der Geschichte der Schauspielkunst, die Blackfriars-Gesellschaft, die sich stets den Ruf erhielt, ernste Männer von nüchternem gediegenem Charakter zu besitzen, die Alles that, um den bisher verachteten Namen eines Schauspielers angesehen und selbst im Auslande berühmt zu machen, deren Leistungen reichlich mit Gold und jubelndem Beifalle vergolten wurden. Sie nannte sich Gesellschaft der Königin oder des Lord Kämmerers (Leicester) und ihre Mitglieder waren im Jahre 1596, wie sie sich der Reihe nach unterschrieben: Thomas Pope, Richard Burbadge, John Hemings, Augustin Phillipps, William Shakespeare, William Kempe, William Slye, Nikolas Tooley.

Shakespeare, der Reihenfolge nach der Fünfte, scheint gleich Molière keine Freude am Schauspielerstande gefun-

den und nur unbedeutende Rollen ſich gewählt zu haben, um weniger am Schaffen ſeiner Meiſterwerke gehindert zu ſein. Richard Burbadge dagegen war ein Schauſpieler durch und durch, wohl der Größte aller Zeiten, der Atlas, der den Globus durch ſeine Kraft hielt, die Bewunderung der Männer, die Liebe der Frauen.

Shakeſpeare und Burbadge ergänzten ſich gegenſeitig, der Letztere konnte nur an den Shakeſpeare'ſchen Werken das werden, was er war, ſo wie auch Shakeſpeare ohne einen Burbadge, der ihn vollkommen verſtand und dem Publikum deſſen Räthſel löſte, den Gedanken ſeiner Werke nicht ſo oft hätte verſchleiern können. Der Graf von Southampton rühmte von ihm, daß er das Wort der Handlung und die Handlung dem Worte anpaßte. Alles war wahr in ſeiner Darſtellung, Alles Natur und Leben, jeder Schritt, jede Körperbewegung bemeſſen und voll Anmuth. Obgleich klein von Natur, war ſeine Erſcheinung Schönheit dem Auge und Muſik dem Ohre. Mit wunderbarer Vielſeitigkeit konnte er ſich an alle Rollen wagen und ſein ſtaunenswerthes Mimenſpiel erleichterte es ihm; nur in eigentlich komiſchen Rollen trat er nicht auf, ſonſt war ihm auch die ſchwierigſte Rolle eine Kleinigkeit. Er gab dem denkenden Hamlet, dem Rache brütenden Hieronymo, dem raſenden Lear, dem bekümmerten Othello erſt das wahre Leben. Auch Richard III., Shylok, den Prinzen und König Heinrich V., Romeo, Brutus, Macbeth, Perikles und Coriolan ſpielte er unnachahmlich.

Im März 1620 ſtarb dieſer engliſche Roscius, nachdem ſich zuerſt die Krankheit auf ſein Sprachorgan geworfen hatte, und ſein Tod wurde vom Volke mehr betrauert, als der Tod der Königin Anna, der zu gleicher Zeit erfolgt war.

Unter den Mitgliedern ſeiner Geſellſchaft ſoll Kempe ihm am nächſten gekommen ſein, und unter den andern Schauſpielern

war ſein ruhmvoller Nebenbuhler Eduard Alleyn, das Haupt der Geſellſchaft des Lord Admirals, von dem man rühmte, daß er durch ſein Talent auch ein ſchlecht geſchriebenes Stück halten konnte. Er ſtand ſchon 1592 in großem Rufe, verließ die Bühne aber vorübergehend ſchon 1597 und für immer 1606, gründete dann mit ſeinem großen Vermögen das berühmte Dulwich-Hoſpital und ſtarb 1626 im Rufe eines häuslichen, mildthätigen, edlen Mannes. Er ſpielte am liebſten erhabene Rollen, trat aber auch in komiſchen Partien auf.

Die übrigen Schauſpieler des Lord Admirals zu ſeiner Zeit waren: Borne (alias Bird), Gabriel Slater oder Slaughter, Jones, Downton, Juby, Towne, Synger und die beiden Jeffes. 1603 hießen ſie die Geſellſchaft des Prinzen Heinrich und Downton und Juby ſtanden an ihrer Spitze; dieſe beiden ſpielten gelegentlich auch im Phönix, deſſen übrige Schauſpieler waren: Beeſton, Klove, Sheerlock, Turner, Swanston. Letzterer ging ſpäter zu den königlichen Schauſpielern und zeichnete ſich da aus.

Um zu den Schauſpielern des Lord Kämmerers zurück zu kehren, die mit der Thronbeſteigung Jakobs (1603) den Titel: „Schauſpieler des Königs" erhielten, ſo ſtanden in jenem Jahre Lawrence Fletcher und William Shakeſpeare an der Spitze der Geſellſchaft, die im Sommer im Globus, während des Winters in Blackfriars ſpielte.

Die übrigen Schauſpieler waren: Richard Burbadge, Auguſtin Philipps, John Hemmings, Henry Condell, William Slye, Robert Armyn und Richard Cowlye.

Im Jahre 1619 finden wir unter ihnen auch noch die Namen: Lowin, Tooley, Underwood, Field, Benfield, Gough, Ecclestone, Robinſon, Shanks.

Im Jahre 1623 war die mächtige Schauſpielergeneration: Burbadge, Condell und Oſtler theils todt, theils von der

Bühne abgetreten, auch John Hemmings, der Leiter der Gesellschaft, hatte zu spielen aufgehört, obgleich er bis zu seinem Tode die Direktion behielt; aber immer noch behauptete die Blackfriarsgesellschaft den ersten Platz.

Taylor spielte die Rollen des Burbadge: den Jago, wie den Truewit und Face in Jonson's Stücken. Seine Glanzrolle aber war Hamlet, den er unvergleichlich gut gab. Robinson und Benfield übernahmen die Rollen Condell's und Oſtler's. Ersterer, Pollard und Shanks waren Komiker. Die übrigen Gesellschaftsmitglieder zu jener Zeit waren: Lowin, der stets mit mächtigem Beifall den Falstaff, auch Morose, Vulpone und Mammon in den Ben Jonson'schen Stücken, sowie auch den Melancius spielte und Underwood, Tooley, Rice, Sharpe, Thomson und Pallant. Spätere berühmte Männer jener Gesellschaft waren: Stephan Hammerton, der Anfangs für den schönsten und besten Darsteller weiblicher Charaktere galt, später mit gleicher Anmuth und gleichem Beifall die jugendlichen Liebhaber spielte und Swanston, der den Othello darstellte und früher Mitglied des Hahnenkampftheaters gewesen war, als dessen vorzüglichste Schauspieler um jene Zeit Perkins, Michael Bowyne, William Allen und Bird genannt werden. Ihr Komiker war Robins. Auch Cartwright und Wintershal, Mitglieder des Privattheaters von Salisburyhof sind rühmend zu erwähnen, und wohl noch mancher andere Name wäre würdig, der Vergessenheit entrissen zu werden, der verloren ging, weil es damals noch nicht allgemeiner Gebrauch war, die Namen der Schauspieler neben die Personen des Stückes zu drucken. Dieser Gebrauch kam erst nach den Bürgerkriegen auf, nur bei wenigen alten Theaterstücken, z. B. „der Herzogin von Malfi", dem „Gemälde", sind sie angegeben.

Die Namen der Schauspieler der Königin (wahrscheinlich der Königin von Böhmen, da Anna 1619 starb), die 1624 im

Phönix ſpielten, ſind uns auch erhalten: Blanye, Sumner, Bowyer, Reignalds, Allen, Robins, Shakerley, Rogers, Bourne.

Bei der Thronbeſteigung Karl's (1625) beſtand die Geſellſchaft der königlichen Schauſpieler aus: Hemmings, Condell, Lowin, Taylor, Robinſon, Benfield, Shanks, Rowley, Rice, Swanſton, Birch, Sharpe und Pollard.

Hemmings und Condell, die gemeinſam den erſten Band der Shakeſpeare'ſchen Stücke 1623 publicirten, hatten zwar 1625 aufgehört zu ſpielen, wahrſcheinlich ſeitdem beim Ausbruch der Peſt der Globe geſchloſſen war, wurden aber immer noch als Mitglieder der Geſellſchaft betrachtet. Hemmings wenigſtens vertrat noch ſpäter die Geſellſchaft beim Intendanten der Luſtbarkeiten, obgleich Joſeph Taylor bei offiziellen Gelegenheiten als Direktor angeſehen wurde.

Um das Jahr 1635, alſo 10 Jahre nach Karl's Thronbeſteigung, exiſtirten in London nur noch folgende Geſellſchaften:

1. die des Königs unter Lowin und Taylor, die wie früher im Globus und Blackfriars ſpielten,

2. der Königin unter Chriſtoph Beeſton im Hahnenkampf, ihre Schauſpieler waren: Sherlok, Sumner, Stutfield, Allen, Clerke, Arten, Turner, Bowyer, Page, Goad, Robinſon, Wilbraham, Fenn, Bird (ein Sohn des Schauſpielers Bird oder Bourne) und Perkins. Ihr Direktor wurde 1640 Henry Turner,

3. des Prinzen unter der Direktion Joſeph Moore's und Andreas Kane im Glück,

4. die Kinder der Luſtbarkeiten unter Blagrave, wahrſcheinlich im Ochſen,

5. die Salisburyhof-Geſellſchaft unter der Direktion eines Richard Heton.

Unter den Schauſpielern im Phönix, die im Mai 1637 vor den geheimen Rath geholt wurden, befanden ſich Chriſtoph und

William Beeston, Theophilus Bird, Ezechiel Fenn und Michael Moone, derselbe, der während der Bürgerkriege sich als Major Mohun auszeichnete und nach der Restauration großen Ruf als Schauspieler erlangte. Er spielte bis 1685. Unter den Schauspielern, die 1644 in Salisburyhof verhaftet wurden, waren Reade, ein Komiker von großem Rufe zu jener Zeit. Er gehörte früher der Blackfriars-Gesellschaft an. Wenn er nur zwischen dem Vorhang durchblickte, zog schon Entzücken in die Herzen der Zuschauer. Auch Kane im „Glück" war zu jener Zeit ein beliebter Komiker.

In Bezug auf die finanziellen Verhältnisse der Schauspieler hatte man zu unterscheiden zwischen Solchen, die Antheil an der Einnahme hatten und Solchen, die für ihre Darstellungen honorirt wurden.

Es gab Aktionäre, die einen ganzen oder mehrere Antheile und Solche, die auf dreiviertel oder halbe Theile der Einnahme Anspruch hatten.

Den Löwenantheil, gewöhnlich 15 von 40, zogen die Eigenthümer der Theater und der Garderobe, den Rest erhielten die Schauspieler, nachdem noch zuvor ein kleiner Theil zum Ankauf neuer Stücke reservirt worden. Vorzüglich Henslowe war ein wahrer Blutegel und rief bittere Beschwerden der Schauspieler hervor, deren Verlegenheiten er, so gut wie die der Dichter, als ächter Wucherer zu benützen verstand. Henslowe nahm von manchen Stücken 3, 4, ja sogar oft mehr als 6 Livres St. ein, was, wenn die ganze Einnahme nach Malone im Durchschnitt nur 9 L., in seltenen Fällen 20 L. St. betrug, freilich ein wahrer Löwenantheil war.

Ein Schauspieler, der einen ganzen Theil hatte, besaß übrigens eine nicht zu verachtende Einnahme und Stellung; daß übrigens der Werth eines solchen Antheils von der Anzahl der Theilhaber, der Beliebtheit des Theaters, der Reichhaltigkeit

des Repertoirs und der Garderobe-Gegenstände abhing, versteht sich.

Die gemietheten Schauspieler wurden wöchentlich salarirt, gewöhnlich mit 5 sh. das erste und 6 bis 7 sh. das zweite Jahr. Je nach ihren Leistungen erhielten sie auch mehr oder weniger. Sie mußten sich contractlich verbindlich machen, eine gewisse Zeit für die Gesellschaft zu spielen und die Proben regelmäßig zu besuchen.

Vorzügliche Schauspieler, wie Field z. B. erhielten, selbst wenn sie einen Antheil am Ertrage hatten, dennoch auch wöchentliche Zuschüsse aus der Einnahme der Theater-Eigenthümer.

Gute Darsteller weiblicher Rollen wurden oft besser bezahlt, als die andern. Die gemietheten Schauspieler standen unter der Controle der Eigenthümer oder Pächter der Theater, die sie gewöhnlich auch bezahlten, manchmal aber auch (wie Henslowe) die Salaire den Aktionären aufhalsten.

Auch jene Schauspieler, denen ein Antheil an der Einnahme bewilligt wurde, mußten sich contractlich verpflichten, eine gewisse Zeit zu spielen, bei Geldstrafe keine Probe zu versäumen, mit dem Anzug um 3 Uhr fertig zu sein. Eine größere Geldstrafe kostete es dem Schauspieler, wenn er zur Zeit, da er auftreten sollte, nach dem Urtheil von 4 Bühnenmitgliedern sich als betrunken erwies, die allergrößte Geldstrafe von 40 L., die wohl nur Wenige hätten bezahlen können, wurde aber dem angedroht, welcher mit Kleidungsstücken aus der Garderobe des Eigenthümers das Haus verließ, und dem Mitschuldigen, der es geschehen ließ. Es scheint dies häufig vorgekommen zu sein; denn ein reiches, theures Garderobestück mitzunehmen, war gar zu lockend; da waren strenge Theatergesetze nöthig, wenn die Garderobe der Direktoren sich nicht in alle Winde zerstreuen sollte.

Manche Schauspieler hatten auch an zwei Theatern Antheil und spielten auch auf beiden.

Eine weitere Erwerbsquelle floß guten Schauſpielern aus der Annahme von Lehrlingen, deren Leiſtungen von den Bühnen, wo ſie unter der Leitung ihres Meiſters auftraten, dieſen gut geſchrieben wurden; ſo kaufte z. B. Henslowe die Dienſte des Lehrlings vom Schauſpieler William Auguſtine um 8 L. So war Nicholas Tooley der Lehrling des berühmten Richard Burbadge, Samuel Gilburne und Sands, die des Auguſtin Philipps.

Ueberhaupt pflegten vorzüglich die Schauſpieler des Blackfriarstheaters ſich ihre Mitglieder ſelbſt nachzuziehen. So war Hart, der als das Haupt der ſpäteren Blackfriarsmen angeſehen wurde, der Lehrling oder Junge Robinſon's, Burt zuerſt Lehrling unter Shanckh, dann unter Beeſton im Hahnenkampf. In letzterer Geſellſchaft bildeten ſich auch Mohun und Shatterel, bei der erſteren Clun. Die Anfangsrollen dieſer Lehrlinge waren weibliche, wozu ſie ſich ihres zarten Alters wegen gut eigneten und einige von ihnen behielten die Darſtellung weiblicher Charactere auch bei reiferem Alter; ſo z. B. Burt, der in der Clariana excellirte und Mohun, der noch nach der Reſtauration Bellamente mit großem Beifall gab.

Einen weiteren Erwerb lieferten den Schauſpielern die Vorſtellungen am Hofe; jede Geſellſchaft erntete 7 L.; nach dem Jahre 1574, 10 L.

Auch bei Feſten des Adels, bei Heirathen, Taufen u. dgl. Gelegenheiten wurden Vorſtellungen der Schauſpieler gut bezahlt mit 5 L., 10 L., ja bisweilen mit 20 L.

Weniger rentabel erwieſen ſich die Gaſtrollen auf dem Lande, wohin in der Regel die mittelmäßigen Schauſpieler, die begierig waren, auch nur einmal in erſten Rollen aufzutreten, ſich wagten, die beſſeren Schauſpieler nur zur Zeit der Peſt, wann in der Stadt nichts zu verdienen war. Gemiethete Schauſpieler erhielten auf dem Lande von den Unternehmern auch nur den halben Sold; denn die ganze Einnahme belief ſich

bei einer ſolchen Vorſtellung ſelten höher, als auf 20 Schilling, ſo daß ſie wirklich, wie Dekker ſpottet, um Käs und Buttermilch ſpielten.

Waren die Schauſpieler nun Diener eines hohen Adeligen und legitimirten ſich als ſolche durch Abzeichen, ſo erpreßten ſie oft namhafte Geſchenke von Adeligen, während landſtreicheriſche Schauſpieler nur wenig erhielten.

Die Bürgerkriege vernichteten, wie das große Drama, ſo auch ſeine großen Darſteller. Alle, mit Ausnahmen Jener, die das Alter dazu unfähig gemacht, als Lowin, Pollard, Taylor, eilten zu den Waffen, Alle mit einer einzigen bekannten Ausnahme (von Swanſton, der Presbyterianer und Juwelier wurde) ſtellten ſich auf die Seite des Königs. Die Schauſpieler gehörten zu den Erſten, die ſich für den König anwerben ließen und um den Thron ſchaarten, der ſie ſo glänzend geſchützt und erhoben hatte. Ihre Stellung war ihnen vorgezeichnet. Sieg des Puritanismus war gleichbedeutend mit dem Untergange ihrer Kunſt, ihrer Exiſtenz. Darum zeichneten ſich auch alle Schauſpieler in königlichen Dienſten aus und vergoſſen größtentheils ihr Blut für die Sache ihres Königs. So wurde Robinſon bei Einnahme eines feſten Platzes durch Harriſon getödtet, der ihm Pardon verweigerte und ihn mit dem Bibelſpruche: „Verflucht iſt, wer das Werk des Herrn nachläſſig thut", durch den Kopf ſchoß. William Frieg (einer der königlichen Schauſpieler) erhielt eine Hauptmannsſtelle, desgleichen Mohun, der ſpäter in den flandriſchen Kriegen zum Major avancirte; Hart wurde Cavallerie-Lieutenant unter Sir Thomas Dalliſon im Regimente des Prinzen Rupert, Burt wurde Cornet und Shatterel Quartiermeiſter bei demſelben Regimente. Allen vom Phönix brachte es zum Major und Generalquartiermeiſter in Oxford.

Als die Royaliſten vollſtändig zu Boden geworfen waren, gingen die Schauſpieler, die noch das Leben erhalten hatten,

nach London und verſuchten heimlich ihre Kunſt auszuüben, um nicht zu verhungern. Alle die zerſtreuten Mitglieder der verſchiedenen Geſellſchaften vereinigten ſich zu einer einzigen, die im Winter 1648 vor der Hinrichtung des Königs mit möglichſter Geheimhaltung und Vorſicht im „Hahnenkampf" ſpielten.

Drei bis vier Tage lang blieben ſie auch unbeläſtigt; als ſie aber das Trauerſpiel „die blutigen Brüder" aufführten, beſetzte Infanterie das Haus, überraſchte die Schauſpieler mitten in der Vorſtellung und führte ſie ſo, ohne ihnen zu erlauben, ſich umzukleiden, in's Gefängniß nach Hattonhouſe, wo ſie einige Zeit in Haft blieben, und, nachdem ſie ihrer Garderobe beraubt waren, endlich wieder freigelaſſen wurden.

Auch als Cromwell an's Ruder gekommen, ſpielten ſie noch heimlich 3—4 Meilen von der Stadt entfernt, bald hier, bald dort, bisweilen auf Schlöſſern von Edelleuten und Honoratioren (namentlich zu Hollandhouſe in Kenſington), wo die Edelleute, die in freilich geringer Anzahl die Zuhörerſchaft bildeten, für ſie ſammelten.

Alexander Goffe, der Darſteller der Frauenrollen im Blackfriarstheater, der bei den höheren Ständen ſehr beliebt war, machte den Boten und zeigte Ort und Stunde der Aufführung an.

Am Chriſtfeſte und Bartholomäusmarkt beſtachen ſie gewöhnlich den wachehabenden Offizier zu Whitehall, der es dann geſchehen ließ, daß ſie einige Tage im rothen Ochſen ſpielten. Es war aber immer mit Gefahr verbunden; denn, wenn auch der Offizier beſtochen war, kamen doch manchmal Soldaten, um die Vorſtellung zu unterbrechen.

Einige Schauſpieler machten ſich auch dadurch etwas Geld, daß ſie bisher ungedruckte Theaterſtücke, die noch in ihrem Beſitze waren, drucken ließen. So veröffentlichten Lowin und Taylor 1652 Beaumont's und Fletcher's „Jagd auf wilde

Gänſe“ mit einer Dedication an die geehrten wenigen Liebhaber der dramatiſchen Dichtkunſt, worin ſie beſcheiden ihre große Noth darſtellten; Lowin, ſchon unter Jakob I. ein Schauſpieler erſten Ranges, wurde ſpäter noch Wirth zu Brentford und ſtarb dort hoch bejahrt. Taylor ſtarb zu Richmond, Pollard bei Verwandten auf dem Lande. Perkins und Sumner lebten zuſammen und ſtarben zu Clerkenwell, Alle einige Jahre vor der Reſtauration. Mit dieſer erſtand auch die Bühne wieder. Trotz der mehrjährigen Puritanerherrſchaft lebte im Volke noch Liebe zu ſeinem Drama und die erſten paar Jahre wurden die Theater nach langer Entbehrung ſo beſucht, daß die Schauſpieler von Hart's Geſellſchaft, die eine volle Actie hatten, jährl. 1000 L. gewannen.

Des Königs Schauſpieler, die Anfangs eine Zeitlang im „rothen Ochſen“, dann im neugebauten Schauſpielhaus in Vere-ſtreet bei Clare-market aufgetreten waren, etablirten ſich ſchließlich im königlichen Theater in Drurylane, wo die von Davenant zuerſt angewandten Decorationen verbeſſert und allerlei neue Maſchinerien durch Betterton eingeführt wurden, was den Schauſpielern viel koſtete und ſie lange belaſtete, ſo daß ihr Nutzen nur mäßig blieb. Ueberhaupt war der äußere Glanz, mit dem die Bühne ſich jetzt umgab, kein Vortheil für die Schauſpieler oder die Schauſpielkunſt, dagegen für das Auftreten von Schauſpielerinen, die durch Schönheit und Talent ſich auszeichneten.

Die vorzüglichſten Schauſpieler des Drurylanetheaters waren: Winterſel, Hart, Burt, Mohun, Marſhall, Clun. Letzterer wurde 1664 ermordet, als er nach ſeinem Landhauſe ritt. Smug, Beſſus, Falſtaff, Jago waren ſeine Forcerollen.

Nach etwa zwanzig Jahren wollten Hart und die älteren Mitglieder ſeiner Geſellſchaft ſich zurückziehen, und die zwei Geſellſchaften hielten es für geeignet, ſich zu verſchmelzen, trennten ſich aber wieder, obgleich ſie ſich beide königliche Diener hießen.

Auch die Muſik verbeſſerte ſich von Jahr zu Jahr, aber all' dieſer äußere Glanz konnte weder den alten Ruf des Theaters, noch die Begeiſterung des Volkes für dasſelbe zurückrufen. Es war und wurde ſeitdem nicht mehr national.

Mit dem Drama verfiel auch die Schauſpielkunſt. Die Schauſpieler, die nicht mehr unter den Augen großer Meiſter, mit den Traditionen noch größerer aufwuchſen, waren meiſtentheils leere Köpfe, aber voll Einbildung und Dünkel.

Die Darſtellungsweiſe Burbadge's und ſeiner Genoſſen ging verloren. An dem Mangel guter Schauſpieler ſcheiterte jeder Verſuch, Shakeſpeare's oder Jonſon's und Anderer einſt ſo ſehr beliebte Schauſpiele dem Publikum wieder vorzuführen.

Seit dem Ausſterben der Blackfriarsgeſellſchaft vermochte Niemand mehr, den Gebilden Shakeſpeare's das wahre Leben, den wahren Humor einzuhauchen.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

3Feb51RB

9Oct51WB

2Oct51LU

13Aug'53SS

AUG 3 1953 LU

SENT ON ILL

JAN 31 2001

U. C. BERKELEY

LD 21-100m-11,'49(B7146s16)476

YC 103481